

Université de Montréal

Interprétation du patrimoine culturel immatériel au musée du quai Branly. La (re)découverte de l' « autre » dans l'exposition « Kanak. L'art est une parole »

par
Clémentine Poiret

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade
Maître ès arts (M.A)
en histoire de l'art

Mars 2015
© Clémentine Poiret, 2015

Université de Montréal
Faculté des arts et des sciences

Ce mémoire intitulé :

Interprétation du patrimoine culturel immatériel au musée du quai Branly. La (re)découverte de l' « autre » dans l'exposition « Kanak. L'art est une parole »

Présenté par :

Clémentine Poiret

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Louise Vigneault
Présidente-rapportrice

Élise Dubuc
Directrice de recherche

Christine Bernier
Membre du jury

RÉSUMÉ

L'objectif de ce mémoire est de porter un regard critique sur l'exposition du patrimoine culturel immatériel kanak, dernièrement proposée au musée du quai Branly. Ayant pour objet de corriger l'élitisme de l'eurocentrisme, le postcolonialisme est un courant de pensée qui vise à repositionner les acteurs et enjeux marginaux. Interdisciplinaire, le discours postcolonial suscite une pluralité de perspectives pour inclure la voix des « autres ». Dans notre étude, nous choisissons de traiter du propos dans un cadre singulier. Notre approche se consacrera à l'interprétation de l'« autre » par le musée du quai Branly, de manière à comprendre comment, aujourd'hui, la particularité du patrimoine culturel kanak y est exposée. Ce mémoire se propose d'effectuer un retour sur la venue du quai Branly dans le cadre de quelques problèmes récurrents concernant la perception et le traitement de l'objet nonoccidental, retour qui semble nécessaire à l'établissement d'un bilan sur les pratiques expositionnelles du patrimoine culturel immatériel dans l'exposition « Kanak. L'art est une parole ». Pour ce faire, les enjeux soulevés seront abordés dans les perspectives de l'histoire de l'art, de l'anthropologie et de la muséologie.

Par la muséographie qu'il met en place, le musée fait part au public de son parti-pris quant au discours didactique qu'il souhaite lui transmettre. Les choix effectués pour la mise en exposition et sa contextualisation expriment la définition que le musée donne aux objets qu'il contient. Le musée du quai Branly est un cas particulier. Promu au rang de musée d'« art premier » à son ouverture, il expose des objets ethnographiques venus d'Afrique, d'Océanie, des Amériques ou encore d'Asie pour leurs qualités esthétiques. Loin de nos préceptes occidentaux, la difficulté de ce musée est de rendre compte de l'histoire de ces objets. L'exemple de l'expression artistique kanak soulève le fond du problème dans la mesure où elle prend forme à travers des ressources orales.

Mots-clés :

Musée du quai Branly, Kanak, muséographie, objet, « autre », patrimoine culturel immatériel.

ABSTRACT

The goal of this thesis is to propose a critical point of view about the exhibition of the kanak intangible cultural heritage, recently offer at the musée du quai Branly. It's with a postcolonial point of view, which the subject will be approached. Designed to correct the elitism of eurocentrism, postcolonialism is a school of thought that seeks to reposition the fringe players and challenges in the international arena. Polysemic, postcolonial discourse creates a plurality of perspectives including the voice of the "other". In our study, we choose to approach this subject with a particular viewpoint. Our approach will devote to the interpretation of the "other" in the musée du quai Branly to understand what, today, exposed the particularity of kanak cultural heritage. This thesis proposes to do a feedback on arrival of the musée du quai Branly through many recurring questions about perception and handling of the non-western object. This feedback seems to be necessary to make a balance sheet on exhibitionary process of the intangible cultural heritage in the exhibition "Kanak. L'art est une parole". For that, the issues raised will be to approach with perspective of history of art, anthropology and museology.

By the museography developed, the museum share with public his commitment about didactic discourse that it would like transmits. Choices done for the exhibitionary process and his context determine the object definition that is in the museum. The musée du quai Branly is a special case. Promoted to the rank of museum of "primitive art" at his opening, it exhibits ethnographic objects came to Africa, Oceania, America and Asia for them aesthetic qualities. Far away to our western precepts, the challenge of this museum is to report on object's history. The example of kanak artistic expression raises an issue insofar as it takes the form through intangible resources.

Keywords :

Musée du quai Branly, Kanak, museography, object, "other", intangible cultural heritage

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	iii
ABSTRACT	iv
TABLE DES MATIÈRES	v
LISTE DES ABRÉVIATIONS ET ACRONYMES	vi
REMERCIEMENTS	vii
INTRODUCTION	8
CHAPITRE I - Étude de cas : l'exposition « Kanak L'art est une parole » au musée du quai Branly	17
I.1 - L'exposition « Kanak. L'art est une parole »	18
I.2 - Description de l'exposition	26
I.2.a - La muséographie	26
I.2.b - Les textes	32
I.2.c - Les vidéos	48
I.3 - Les publications annexes à l'exposition	49
I.3.a - <i>Beaux-Arts éditions</i>	49
I.3.b - Le catalogue de l'exposition	55
CHAPITRE II - Le musée du quai Branly, une controverse	68
II.1 - L'arrivée du musée du quai Branly	72
II.1.a - Projet présidentiel	72
II.1.b - Nouvelle structure	75
II.1.c - Musée controversé	79
II.2 - L'exposition « Kanak. L'art est une parole » dans ce contexte muséologique	84
II.2.a - La scénographie des salles	84
II.2.b - Évolution de la notion de l' « autre »	90
CHAPITRE III - Musée du quai Branly : entre culture matérielle et immatérielle	96
III.1 - Quel patrimoine pour quelle identité ?	97
III.1.a - Redéfinition de l'objet (Convention de 1972)	97
III.1.b - Définition du patrimoine culturel immatériel (Convention de 2003)	101
III.2 - Interprétation du patrimoine culturel immatériel dans l'exposition « Kanak. L'art est une parole » et les publications qui en sont issues	109
III.2.a - Le PCI et l'exposition	109
III.2.b - Le PCI et les publications	118
CONCLUSION	127
ANNEXE	135
BIBLIOGRAPHIE	140

LISTE DES ABRÉVIATIONS ET ACRONYMES

c.f. :	voir
et al. :	et autres
dir. :	directeur
ed. :	éditeur
ibid :	ibidem
p. :	page
vol. :	volume
1^{er} :	premier
ADCK :	Agence de Développement de la Culture Kanak
DGP :	Direction Générale des Patrimoines
DMF :	Direction des Musées de France
ICOM :	The International Council of Museums [Conseil International des Musées]
ICOMOS :	The International Council on Monuments and Sites [Conseil International des Monuments et des Sites]
IPKD :	Inventaire du Patrimoine Kanak Dispersé
NAGPRA :	The Native American Graves Protection and Repatriation Act
PCI :	Patrimoine Culturel Immatériel
UNESCO :	United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization [Organisation des Nations Unies pour l'Éducation, la Science et la Culture]

REMERCIEMENTS

Pour son aide discrète mais expressément efficace, je souhaite saluer ma directrice de recherche Élise Dubuc, qui a su respecter mes orientations intellectuelles tout en m’insufflant ses indispensables recommandations. Notre collaboration m’a permis de corriger quelques vieux réflexes d’une étudiante de premier cycle, pour gagner en assurance. Son professionnalisme et la précision de son retour sur mon travail ont été une source de motivation durant la rédaction de mon travail.

Dans l’optique de poursuivre mes recherches, je suis reconnaissante envers Louise Vigneault et Christine Bernier d’avoir accepté de lire et critiquer mon mémoire. Leurs expertises et commentaires seront bénéfiques à la progression de ma réflexion.

Bien sûr, je remercie affectueusement mes amis et ma famille de m’avoir soutenu durant ces dernières années. Précieuse, leur écoute a été essentielle à mon bien-être.

INTRODUCTION

État de la question et problématique :

En juin 2006 la ville de Paris voit naître le musée du quai Branly dont le mandat est d'exposer les cultures autres afin de lutter contre la figure du « sauvage »¹, inférieure au peuple occidental, à une époque où notre société évolue dans la globalisation. À l'image du statut politique de son initiateur Jacques Chirac, le musée du quai Branly fait suite à une remise en question de la mise en exposition de l'objet ethnographique au sein des musées parisiens. Mais, contrairement à ces prédécesseurs, le musée du quai Branly se veut un musée d'« art premier ». Il n'exposera pas les objets nonoccidentaux pour leur histoire, mais pour leur décontextualisation. Réflexion qui relève des sciences humaines, la redéfinition de l'objet ethnographique dans l'enceinte du musée est un problème interdisciplinaire qui oppose l'histoire de l'art à l'anthropologie. Plus complexe encore, la considération de la valeur immatérielle des objets de patrimoine, reconnue depuis 2003 par la Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel adoptée par l'UNESCO, renvoie au caractère politique du rôle social de l'institution publique qu'est le musée. Considérant cette nouvelle catégorie du patrimoine, le musée voit alors son mandat remis en cause. Des auteurs comme Chiara Bortolotto² souligneront la nuance à saisir de l'emploi du terme de « sauvegarde » du patrimoine plutôt que celui de conservation, comme le voulait la définition primaire du musée. Par l'emploi de ce terme, les œuvres ne sont pas figées dans l'histoire, mais elles évoluent avec elle. Par conséquent, le musée évolue aussi et doit mettre en place non plus une muséographie du monde visible auquel appartient l'objet en tant qu'entité matérielle, mais doit opter pour une muséographie du monde invisible qu'on reconnaît à l'objet sémiophore³ pour reprendre un terme de Krzysztof Pomian. De manière à concrétiser ces changements, il nous est paru pertinent de faire une lecture du discours muséal adopté par le musée du quai Branly lors de l'exposition « Kanak. L'art est une parole ». Sans avoir la prétention de la maîtriser

¹ Terme repris du discours d'inauguration de Jacques Chirac.

² c.f : Chiara Bortolotto (2013). « L'Unesco comme arène de traduction. La fabrique globale du patrimoine immatériel », *Gradhiva* ; (2008). « Les enjeux de l'institution du patrimoine culturel immatériel ». Compte rendu du séminaire organisé au Lahic (2006-2008), *Culture et Recherche*, p. 116-117 ; (2006). « La patrimonialisation de l'immatériel selon l'UNESCO. Résumé de la communication présentée le 16 juin 2006, à la réunion des conseillers à l'ethnologie et des ethnologues régionaux », *Mission à l'ethnologie*.

³ Krzysztof Pomian (1987). « Entre le visible et l'invisible : la collection », *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise : XVI^{ème}-XVIII^{ème} siècle*, Paris : Gallimard, p. 49 : « [...] ces objets, quel que soit leur statut originel, deviennent en Europe des sémiophores car ils sont ramassés non pas pour leur valeur d'usage mais à cause de leur signification, en tant que représentants de l'invisible. ».

dans la mesure où nous ne pratiquons, ni même comprenons, une des langues coutumières, par notre analyse nous espérons faire part de notre intérêt pour la culture kanak et néocalédonienne. C'est dans ce contexte que nous tenterons de démontrer que l'objet ethnographique n'est pas à voir comme un objet du passé, mais comme un marqueur d'une histoire qui aujourd'hui continue à s'écrire.

Projet présidentiel, depuis son ouverture le musée du quai Branly est soumis à la controverse. Jacques Chirac voit le musée du quai Branly comme un engagement culturel, politique et moral, laissant percevoir l'ambiguïté du programme. Premièrement, sur le plan culturel les objets y auraient un statut d'œuvre d'art puisque *à priori* seules les qualités esthétiques seraient mises de l'avant par la muséographie choisie. Par celles-ci et par le discours didactique qui en est lié, il en va du musée d'attribuer aux objets qu'il conserve le discours qu'il souhaite. Ce discours peut être remis en question lorsqu'il s'agit d'exposer en Occident des objets produits par des peuples nonoccidentaux. Ces derniers peuvent être perçus du point de vue de l'histoire de l'art et/ou de l'ethnographie occidentale, deux points de vue qui engagent une dualité entre esthétisation et contextualisation de l'objet. Deuxièmement, le musée du quai Branly s'inscrit dans un programme de revalorisation culturelle de la ville de Paris financé lors de la campagne électorale de Jacques Chirac. Démontrant l'ambition culturelle que seul un président peut mener à terme, le musée rassemble certaines extravagances que la critique remet en cause. D'autre part, à la fois novateur dans son discours didactique et conservateur d'un patrimoine, le musée accueille des objets porteurs d'un sens immatériel. Par conséquent, troisièmement, la possession d'un certain type d'objets fait appel à des valeurs morales entre le pays qui détient les objets et les peuples qui en sont les auteurs. Exemple le plus probant, le cas de la restitution de biens culturels renvoie incontestablement à des questions d'ordre éthique contraintes par les pouvoirs politiques.

Des auteurs comme Sally Price⁴ ou Gaetano Ciarcia⁵ par exemple, soulignent l'importance de cette controverse quant à la valeur du discours didactique mis en place par le

⁴ c.f : Sally Price (2011). *Au musée des illusions : le rendez-vous manqué du Quai Branly*, Paris : Denoël ; (1995). *Arts primitifs : regards civilisés*, Paris : École nationale supérieure des beaux-arts.

⁵ c.f : Gaetano Ciarcia (2001). « Croire aux arts premiers », *L'Homme*, n°s 158-159, p. 339-352.

musée du quai Branly pour définir ces objets, et remettent en cause la définition de l'art dit « primitif » à travers l'apparition de ce musée. Bien qu'il soit encore employé de nos jours, le terme semble ne pas avoir perdu sa connotation péjorative. Pourtant, comme le mandat du musée du quai Branly le prétend, il faut porter un regard postcolonialiste sur les objets produits par les peuples nonoccidentaux. Mais comment appliquer à la muséologie les théories ethnologiques actuelles ? Dans l'optique de n'exclure aucun profil identitaire, l'institution muséale occidentale est en passe d'introduire la voix de l'« autre » dans l'élaboration de l'exposition de leurs propres objets. Toutefois, il semblerait qu'un fossé persiste entre la théorie et la pratique, et entre la situation américaine et française. Alors comment se manifestent les éventuels choix postcoloniaux au sein du musée français ? Comment le musée du quai Branly réfléchit-il à la manière d'exposer l'« autre » ? Donner la parole aux membres des cultures représentées, conserver la signification originelle de l'objet autant que possible, et raconter l'histoire des rencontres entre les peuples permettrait selon Sally Price⁶ de faire part du symbolisme de l'objet de patrimoine auquel il appartient. Pour illustrer notre réflexion et actualiser notre propos, nous nous pencherons sur l'exposition temporaire « Kanak. L'art est une parole » qui a eu lieu du 15 octobre 2013 au 26 janvier 2014 au musée du quai Branly. À travers cette exposition, il pourrait être intéressant de faire un constat du discours adopté par le musée du quai Branly sur les pratiques artistiques matérielles et immatérielles de l'art kanak. Basée sur une tradition orale, nous tenterons de voir comment la culture kanak y prend place.

Par le biais de l'étude de cas de l'exposition « Kanak. L'art est une parole », nous tenterons d'analyser le discours muséal actuel du quai Branly sur la part d'immatérialité des objets. L'objectif de ce constat est de chercher à définir l'« autre » selon deux approches disciplinaires. La première consiste à retracer notre visite de l'exposition, c'est-à-dire à rendre compte de sa muséographie. La seconde repose sur le discours didactique mis en place par les commissaires, soit à travers les textes de l'exposition et les publications qui en sont issues : le *Beaux-Arts éditions* et le catalogue de l'exposition. Pour parvenir à notre propre opinion, il semble pertinent de mettre en parallèle le prétendu point de vue postcolonial de l'Europe, plus particulièrement de la France et celui des *cultural studies* pratiquées en pays anglo-saxons,

⁶ c.f : Sally Price (2008). « Réflexions sur le dialogue des cultures au musée du quai Branly », *Le Débat*, n°148, p. 179-192.

notamment en Amérique du Nord. Par la juxtaposition des histoires coloniales de chacun des continents, nous espérons avoir un avis suffisamment nuancé sur la question. Pour diriger notre étude, nous nous appuierons sur les recherches menées par Sally Price, auteur américaine, qui remet en question le mandat du musée du quai Branly. Dans la même lignée, l'esprit critique d'Emmanuel Désveaux et d'André Desvallées nous sera utile. Aussi, Élise Dubuc nous aidera à comprendre comment l'artiste autochtone peut prendre place dans l'enceinte du musée nord-américain. Par ailleurs, nous tenterons de comprendre ce que représente l'authenticité de l'objet selon la conception de Franz Boas émise au début du 20^{ème} dans son ouvrage *L'art primitif*. Toutefois, bien que le terme d'authenticité soit encore utilisé, notre lecture de l'objet ne peut pas seulement se baser sur un concept de cette époque. Chiara Bortolotto, Nathalie Heinich et Dominique Poulot, quant à eux, nous éclaireront sur la notion de patrimoine culturel immatériel. Enfin, Alban Bensa et Malick Ndiaye, Emmanuel Kasarhérou et Claire Merleau-Ponty nous relateront les caractéristiques de la société kanak. Ainsi, nous pourrons aussi aborder les questions suivantes : Comment représente t-on la transmission orale et la valeur mythologique de la culture kanak au musée du quai Branly ? Par quels moyens théoriques et pratiques ? Quel est le rôle des commissaires de l'exposition ?

Aujourd'hui, à la fois proche et lointaine, l'histoire de la Nouvelle-Calédonie est en passe de changer. De par sa position d'archipel océanien et d'ancienne colonie française toujours sous le régime gouvernemental de la métropole, la Nouvelle-Calédonie a un patrimoine culturel et politique particulier. C'est à la veille d'un référendum d'autodétermination que Stéphane Martin, directeur du musée du quai Branly, fait entrer la culture kanak dans son institution. Lui offrant un rayonnement national et outre-mer, puisque proposée également à Nouméa, l'exposition a pour but de rendre compte d'une culture mal connue qui pourtant doit aujourd'hui continuer à écrire son histoire aux côtés ou non de la France. À une époque où le sujet autochtone émerge dans l'enceinte du musée nord-américain, nous tenterons de voir où en est la France sur le sujet. En nous questionnant sur l'exposition de la culture kanak dont l'expression est majoritairement orale, et sur la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel au musée, qui en est à ses balbutiements, nous espérons donner à notre réflexion une dimension actuelle.

Pour répondre à notre question, dans un premier chapitre nous effectuerons une étude de cas, celui de l'exposition « Kanak. L'art est une parole ». Nous en décrirons le contexte de production et les thématiques abordées ainsi que sa muséographie et ses textes et vidéos. Aussi, nous résumerons le contenu des ouvrages issus de l'exposition, soit celui du *Beaux-Arts éditions* et celui du catalogue de l'exposition pour déterminer quel est le discours du musée du quai Branly sur l'art autrefois appelé « primitif ». Dans un deuxième chapitre, nous reviendrons au préalable sur l'apparition du musée du quai Branly en retraçant le contexte politique et culturel de son arrivée. Ensuite, nous positionnerons le contenu de l'exposition étudiée au regard de l'histoire du musée dans lequel elle se trouve, pour savoir comment sont présentés les objets et comment l'institution muséale définit l'« autre ». Enfin, dans notre dernier chapitre, nous porterons notre attention sur la mise en exposition du patrimoine culturel immatériel au musée du quai Branly. Pour cela, nous définirons l'objet puis le patrimoine culturel immatériel, afin de comprendre comment celui-ci peut être reçu et interprété dans l'exposition « Kanak. L'art est une parole » et dans ses publications.

Cadre théorique et méthodologique :

Comme énoncé précédemment dans la problématique, nous tenterons de poser un regard critique sur l'interprétation de la culture kanak dans l'enceinte du musée du quai Branly et dans la littérature que l'exposition génère, afin de mieux comprendre comment l'établissement expose la dimension immatérielle du patrimoine culturel en question. À une époque où le musée s'inscrit dans la globalisation, il me semble intéressant de faire un constat de la notion de l'« autre ». Le musée du quai Branly prétend être un musée où dialoguent les cultures, et pourtant depuis son ouverture en 2006 son discours muséographique et didactique laisse encore entrevoir un rapport de force entre le pouvoir de l'institution muséale occidentale à laquelle il appartient et le rôle à jouer des auteurs des objets qu'elle expose. Dans cette redéfinition de l'« autre », rappelons que le musée du quai Branly est un musée d'art qui expose des objets d'« art premier » pour reprendre le terme employé par son initiateur Jacques Chirac qui, dix ans auparavant, soumettait le projet d'un musée où règnerait la

diversité culturelle. Indéniable, ce clivage entre le mandat du musée d'art, qui est d'exposer des œuvres pour leurs qualités esthétiques, et la nature anthropologique des objets qu'il contient n'a eu de cesse de faire couler de l'encre. Les débats opposant historiens de l'art et anthropologues qui ont alimenté la controverse, sont-ils encore d'actualité dans l'exposition « Kanak. L'art est une parole » ? Depuis les années 1990, la question du statut des œuvres d'art des régions extra-européennes et de leur mise en exposition au musée du quai Branly est remise en cause par l'histoire de l'art et l'anthropologie. L'est-elle encore aujourd'hui lorsqu'il s'agit d'exposer un patrimoine culturel immatériel ?

Pour parvenir à poser un regard critique sur l'exposition du patrimoine culturel kanak, nous nous appuyons sur un cadre théorique mixte. Puisque nous étudierons en particulier l'exposition « Kanak. L'art est une parole » présentée au musée du quai Branly de octobre 2013 à janvier 2014, notre point d'ancrage est évidemment la muséologie, l'histoire de l'art et leurs théories sur l'objet d'art et sa mise en exposition. Néanmoins, la collection de ce musée étant composée d'objets réalisés par des peuples de régions lointaines dans le temps et dans l'espace, il semble par ailleurs inévitable d'aborder quelques notions d'anthropologie. Pour le volet muséologie et histoire de l'art, nous nous appuyons sur des théories de Paul Basu et Sharon MacDonald, ainsi que de Claire Merleau-Ponty et Jacques Ezrati, André Desvallées et François Mairesse qui relatent les techniques d'exposition. Les points de vue des auteurs Sally Price, Élise Dubuc, André Desvallées, Emmanuel Désveaux, Alban Bensa et Franz Boas, vont être essentiels à notre compréhension de l'objet d'exposition et de sa remise en question en tant qu'objet dit « primitif » dans le contexte muséal actuel. Par ailleurs, Daniel Fabre ainsi que Dominique Poulot, Gaetano Ciarcia et Chiara Bortolotto nous éclaireront sur la définition du patrimoine culturel immatériel et de ses enjeux. Concernant le volet anthropologie, nous reviendrons sur l'évolution du mandat du musée d'ethnographie et la mise en jeu de l'apparition du musée du quai Branly avec les contributions de Nélia Dias, Benoît de l'Estoile, Philippe Descola, Germain Viatte, ou encore James Clifford et Bernard Dupaigne. Enfin, nous tenterons de nous former un avis sur la notion de l'« autre » au travers des réflexions menées par Maryse Fauvel et Fabrice Grognet. À la lecture de ces sources, il apparaît que les histoires politique et culturelle de la France sont inévitablement liées. Toutes deux sont constituées d'un

passé colonial qui ne peut être nié. Dans la progression de notre réflexion, il faudra en tirer parti pour étudier la mise en exposition actuelle de l'art kanak. Pour affirmer notre point de vue contemporain sur les théories d'histoire de l'art et d'anthropologie, nous adopterons un regard relatif au postcolonialisme régnant. Afin d'y parvenir, notre constat de l'interprétation du patrimoine culturel kanak au musée du quai Branly sera mis en relief par une étude comparative des pratiques nord-américaines fondées sur les *postcolonial* et *cultural studies*. Dans son article « Note sur les fondements des *postcolonial studies* » publié en 2007, Béatrice Collignon (2007 : 2) stipule que le terme postcolonial apparaît depuis trois ou quatre ans dans les publications des sciences sociales françaises, programme de colloques, journées d'étude et autres séminaires. Selon l'auteur, postcolonial est un terme issu de la « traduction directe de l'anglais postcolonial et son emploi affiche donc de fait une référence aux *postcolonial studies* développées depuis près de vingt ans d'abord aux Etats-Unis puis dans l'ensemble de la sphère culturelle anglo-saxonne (Îles Britanniques, Amérique du Nord, Australie et Nouvelle-Zélande), et en Inde. » Apparues plus de vingt ans après en France, les études qui se veulent postcoloniales, dont la littérature anglo-saxonne se fait la critique, visent à sortir du paradigme colonial fondé sur les rapports de domination du monde occidental selon Béatrice Collignon (2007 : 3). Au même titre que l'exposition « Kanak. L'art est une parole », notre démarche vise à illustrer cette nouvelle forme de relations afin de faire connaître la culture kanak. Tout en ayant un œil critique sur son exposition au musée du quai Branly, nous espérons rendre compte de l'actualité des choix muséographiques quant à l'exposition du patrimoine culturel immatériel de cette culture. Pour cela, notre analyse sera basée sur notre visite de l'exposition avec prise de photos, qui nous permettront de relater les espaces expositionnels et sur l'état de la question annoncé précédemment. À travers ce cadre théorique, nous aborderons les sujets suivants : le musée du quai Branly, la culture kanak, la muséographie, l'objet ethnographique, l'altérité et le patrimoine culturel immatériel. Pour expliquer ces différents termes, nous tenterons d'appliquer la méthodologie insufflée par les auteurs choisis. Autrement dit, le mémoire aura pour méthodologie le développement des théories choisies du cadre théorique.

**CHAPITRE I - Étude de cas : l'exposition « Kanak L'art est une parole » au musée du
quai Branly**

I.1 - L'exposition « Kanak. L'art est une parole »

Exposition d'envergure sur l'art des Kanak de Nouvelle-Calédonie, « Kanak. L'art est une parole » a débuté le 15 octobre 2013 et s'est terminée le 26 janvier 2014 au musée du quai Branly. Elle est ensuite présentée à Nouméa, du 15 mars au 15 juin 2014 au Centre culturel Tjibaou. Bien que nous n'ayons pu nous y rendre par manque de moyens, grâce aux médias nous savons que l'exposition de Nouméa comporte environ cent soixante objets. La majorité provient de l'exposition de Paris et d'autres de la collection du Musée de la Nouvelle-Calédonie. Sa scénographie se compose de trois axes répartis sur trois salles, soit : « Visages et Reflets » en case Bérétara ; « Ataï, de l'icône à l'homme » en case Kasitara et « La maison des richesses » en case Komwi⁷. Par ailleurs il faut souligner que certains objets reviennent pour la première fois sur leur territoire d'origine⁸. À défaut de n'avoir pu profiter des deux expositions, notre propos se consacrera à celle du musée du quai Branly.

Inaugurée le lundi 14 octobre 2013 à Paris par le premier ministre Jean-Marc Ayrault, l'exposition prend place sur les 2000m² de la Galerie Jardin au rez-de-chaussée du musée⁹.

⁷ On sait que l'exposition est installée sur 700m². La première salle reprend la structuration de l'exposition de Paris. Elle traite du regard des européens sur la culture kanak à travers des documents et des œuvres. Comme à Paris, pour y accéder le visiteur traverse des rangées de chambranles. Dans la deuxième salle, on retrouve la figure emblématique d'Ataï à travers la présentation de la révolution de 1878, de son masque mortuaire et les objets qui en sont dérivés. La troisième salle regroupe les principaux objets ambassadeurs de la culture kanak. On y trouve les objets de cultes de la parole des chefs comme la hache ostensor, les têtes de monnaies, les herminettes, les masques, mais aussi la Grande Case, les coiffes. Une quatrième salle est consacrée au film de Lucie Cariès qui mêle la parole de Jean-Marie Tjibaou et celle de Paul Wamo. Enfin, dans l'allée centrale qui dessert les quatre salles sont présentées huit figures de chefs kanak, chacun représentant une aire coutumière. Sources tirées du site du Musée de Nouvelle-Calédonie : <http://www.museenouvellecaledonie.nc/portal/page/portal/smp/expositions>; de La Province Sud, partenaire de l'exposition : <http://www.province-sud.nc/content/I%E2%80%99art-est-une-parole>; d'un reportage réalisé par la chaîne Outre-mer 1^{ère} : <http://nouvelcaledonie.la1ere.fr/2014/03/17/frequentation-record-de-l-exposition-kanak-132529.html>; et du site du centre culturel Tjibaou : <http://www.adck.nc/expositions/programmation/expositions-temporaires/504-kanak-l-art-est-une-parole>. Les chambranles forment une haie sinueuse où le visiteur progresse lentement. L'ambiance sombre laisse ensuite place à la lumière pour illustrer le regard de l'européen qui décrit le Kanak comme un bon sauvage. La Grande Case est représentée à l'aide de grandes reproductions photographiques. Positionnés face à son entrée, on retrouve l'alignement des flèches faitières et poteaux sculptés qui font le lien entre deux grandes photographies de Case. À la sortie de la salle Komwi, un film est diffusé sur grand écran retraçant le déroulement de la « coutume ». Source tirée du site du journal L'éveil calédonien : <https://leveilhebdo.wordpress.com/.../centre-culturel-tjibaou>.

⁸ c.f : site web du Centre culturel Tjibaou, rubrique « Expositions » : <http://www.adck.nc/expositions/programmation/expositions-temporaires>.

⁹ c.f : plan du musée en annexe.

Riche des recherches menées, elle regroupe plus de trois-cent-vingt objets à l'aspect impeccable, dont des gravures, des photographies, des sculptures, des monnaies, du textile mais aussi des bambous gravés, des masques, des flèches faîtières, des haches-ostensoirs [Figure 5] et autres outils cérémoniels. Annoncée par quelques supports médiatiques extérieurs, l'exposition se présente au visiteur dès son arrivée à la droite de l'entrée dans l'enceinte du musée. Répartis dans cinq salles, les objets illustrent un discours muséographique mis en place à travers un parcours circulaire. En effet, le spectateur entre et sort de l'exposition par les mêmes chambranles de cases¹⁰ kanak. Ce scénario a été mis en scène par deux commissaires. Emmanuel Kasarhérou est l'actuel chargé de mission pour l'Outre-mer au musée du quai Branly et l'ancien directeur de l'Agence de développement de la culture kanak (ADCK) et du Centre culturel Tjibaou. Roger Boulay¹¹ est ethnologue et spécialiste de la culture océanienne. La volonté de construire un centre culturel public en Nouvelle-Calédonie est concrétisée à la suite des accords de Matignon¹² signés en 1988. En hommage à la figure politique et culturelle qu'était Jean-Marie Tjibaou, assassiné en 1989, le centre culturel porte son nom. À l'image des convictions de l'homme, le centre culturel est important pour la représentation identitaire kanak. Le rôle du Centre culturel Tjibaou est d'exposer la spécificité de la culture kanak, donner à voir les œuvres kanak et plus largement océaniques pour les illustrer dans le monde contemporain selon Bensa (2006 : 200). Dans son ouvrage *Ethnologie et architecture, Nouméa, Nouvelle-Calédonie, Le Centre culturel Tjibaou*,

¹⁰ Les cases kanak sont des habitations de forme ronde dont la partie inférieure qui constitue les parois est faite en torchis, et surmontée d'une flèche faîtière la partie supérieure qui représente le toit est faite de paille, de palme de cocotier ou de peaux de niaouli.

¹¹ Roger Boulay est arrivé en 1979 en Nouvelle-Calédonie. Il travaillait avec l'office culturel de l'ADCK à établir les premières planches du patrimoine kanak, proposant aux Kanak des illustrations en série de leurs objets anciens. Dans un souci de restitution du patrimoine, ces planches étaient distribuées dans les tribus. Emmanuel Kasarhérou raconte qu'elles étaient accrochées dans les cases et autres lieux communautaires, en souvenir d'un patrimoine qui avait été perdu ou oublié. Entrevue sur la rencontre des deux hommes disponible sur : <http://bouturesdeparoles.com/detail.html#>

¹² Les accords de Matignon sont signés le 26 juin 1988 entre deux camps opposés : le Front de Libération National Kanak et Socialiste (FLNKS) représenté par Jean-Marie Tjibaou, et le Rassemblement pour la Calédonie dans la République (RPCR) prôné par Jacques Lafleur. Le premier ministre de l'époque Michel Rocard participe également à la signature. Les accords de Matignon parviennent à apaiser les tensions des événements d'Ouvéa et prévoient un référendum d'autodétermination après dix ans.

une réalisation de Renzo Piano, Alban Bensa¹³ retrace la réalisation du Centre culturel Tjibaou et revient sur la collaboration politique, architecturale et anthropologique qu'a nécessité le projet. Selon Bensa (2000 : 9), en réponse à la défense du droit fondamental au respect des Kanak, la Nouvelle-Calédonie verra apparaître ce centre culturel comme le fruit d'un processus de revalorisation. Bensa (2000 : 11) ajoute que « Le bâtiment et le site constituent un lieu où l'art est venu soutenir un projet politique et où la politique a fait appel à l'art pour surmonter ses propres difficultés. » Experts de l'Océanie et co-commissaires pour l'occasion, Kasarhérou et Boulay établissent deux discours entremêlés à travers les salles de l'exposition. Dans le premier nommé « Les visages » *némèè*¹⁴, par l'emploi de leur langue les Kanak parlent d'eux-mêmes en décrivant leurs catégories culturelles comme par exemple la Parole, la Maison, les Ancêtres, l'igname. Par les casquettes de Kanak, commissaire et « expert culturel » qu'il possède, il s'agit concrètement de la parole d'Emmanuel Kasarhérou en tant que témoin et porte-parole de sa culture d'origine. Position singulière remarquée par Véronique Mortaigne dans son article « Ce que nous disent les œuvres kanak » publié dans *Le Monde*, Kasarhérou est « un homme-clé de l'histoire culturelle calédonienne contemporaine [puisqu']il est le fils métis d'un Kanak et de la linguiste Jacqueline de La Fontinelle, spécialiste de la langue Houaïlou [...]. » Dans le second nommé « Les reflets » *koomèè*, la culture kanak est vue à travers le regard de l'« autre », en particulier celui de l'Européen¹⁵. En concordance avec le premier discours, celui-ci est assumé par Roger Boulay en tant que spécialiste métropolitain comme nous le verrons plus particulièrement à travers la lecture du catalogue de l'exposition. C'est par une schématisation du dialogue qui anime la Nouvelle-Calédonie et la France depuis le 19^{ème} siècle que la parole des deux commissaires a pour but de montrer la diversité du patrimoine culturel immatériel du monde kanak. Bien que les deux parties soient assumées par les figures des deux commissaires et que leur fonction dans l'exposition induit la dimension de porte-parole, pour ne pas caricaturer leur rôle, il faut tout

¹³ Dans son ouvrage, Bensa revient sur son rôle en tant qu'ethnologue auprès de Renzo Piano : « [...] Renzo Piano qui me proposa d'entrer dans son équipe pour aider à la conception du projet. Aucune des réalisations de l'architecte génois n'avait jusqu'à présent fait appel à un ethnologue, comme si construire en Nouvelle-Calédonie introduisait des difficultés particulières. », p. 36.

¹⁴ *némèè* et *koomèè* sont des termes en langue *ajië*, cités par Emmanuel Kasarhérou dans le catalogue de l'exposition, p. 12.

¹⁵ Présentation de l'exposition par Emmanuel Kasarhérou, dont les propos sont recueillis par Rafael Pic lors d'une entrevue réalisée pour le magazine *Beaux-Arts éditions*, p. 4.

de même considérer leur fonction hors de l'exposition. Kasarhérou et Boulay ne sont pas les ersatz des figures du Kanak et de l'Européen puisque tous deux vivent en métropole et travaillent ensemble depuis près de trente ans à inventorier et à exposer la diversité de l'art kanak¹⁶.

Quelque peu perçue en 1990 avec l'exposition « De jade et de nacre », cette diversité est le fruit d'un travail colossal et de longue haleine. Alors ethnologue au Musée des arts d'Afrique et d'Océanie (MAAO), en 1979, Boulay avait été mandaté par Jean-Marie Tjibaou afin d'établir un « Inventaire du patrimoine kanak dispersé » (IPKD) à travers les musées de France et d'Europe. Dans une entrevue disponible sur le site web *Boutures de paroles : Kanak*, Roger Boulay ajoute que cet inventaire avait pour but de situer les objets de la culture kanak, de constater leur état de conservation, dans quelle condition la conservation s'effectuait et de porter un regard sur le discours des musées sur ces objets¹⁷. Il ajoute que cet inventaire n'est pas exhaustif mais raisonné dans la mesure où un choix est effectué en fonction de l'intérêt porté à l'objet lorsque l'histoire de celui-ci s'inscrit dans un contexte connu et reconnu et selon des critères formels définis. Selon la « Présentation de l'exposition » de la revue de presse, ces critères émanent de « nouvelles données muséographiques (inventaire complet des objets des collections publiques mondiales, repérés durant trente ans de recherches par Roger Boulay), vernaculaires (collecte du patrimoine kanak immatériel menée depuis 10 ans), et issues de la recherche anthropologique et historique. » Cette mission est poussée depuis juillet 2011 par le financement du Gouvernement de la Nouvelle-Calédonie et de la Maison de la Nouvelle-Calédonie à Paris, et s'est terminée à la fin de 2014. Issus de cette quête, les objets exposés au musée du quai Branly proviennent de sept musées européens (musée d'ethnographie de Bâle, musée Pigorini de Rome, les musées de Berlin et Vienne, etc.), vingt-quatre musées français (Musée de la Nouvelle-Calédonie à Nouméa, musée du

¹⁶ Les deux hommes se sont rencontrés en 1985 lors de la nomination d'Emmanuel Kasarhérou au poste de directeur du musée de Nouvelle-Calédonie. À cette époque, Roger Boulay travaillait déjà pour l'ADCK. Son poste consistait alors en un travail de recherche sur le terrain dont le but était de recueillir toutes les expressions de la culture kanak vouées à disparaître. Toujours en collaboration durant toutes ces années, en 1990 les deux hommes constituent l'exposition « De jade et de nacre », puis travaillent à l'élaboration du centre culturel Tjibaou. Leur entrevue retraçant leur rencontre est disponible sur : <http://bouturesdeparoles.com/detail.html#>

¹⁷ c.f : entrevue filmée aux côtés d'Emmanuel Kasarhérou et mise en ligne sur le site « Boutures de paroles : Kanak » sous l'intitulé « La collecte des objets ».

quai Branly, musée d'Aquitaine de Bordeaux, musée des Beaux-Arts d'Angoulême, musée des Confluences de Lyon, etc.), et du Musée de la Nouvelle-Calédonie qui a fourni soixante-treize objets d'après Rafael Pic dans le magazine *Beaux-Arts éditions* (2013 : 14). Loin d'être un récapitulatif d'inventaire comme il semble que ce fut davantage le cas pour l'exposition « De jade et de nacre », désormais le visiteur est invité à faire connaissance avec le point de vue complémentaire des deux commissaires : l'un du dedans et l'autre du dehors. Aux prises par son histoire coloniale et le regard européen, le peuple kanak est ici présenté suivant les deux faces de son identité culturelle. La première est celle d'un peuple qui défend ses valeurs culturelles et tente de perpétuer les traditions. La seconde est celle d'un peuple qui depuis le 18^{ème} siècle a subi la colonisation des Européens, le jugement et les conflits politiques plus contemporains.

Pour amorcer la définition du peuple kanak, il semble nécessaire de faire un bref retour sur quelques faits marquants de son histoire. En 1853, le contre amiral Febvrier-Despointes prend possession de la Nouvelle-Calédonie au nom de la souveraineté française. Dix ans plus tard, suite à un décret de Napoléon III cette île du Pacifique Sud devient une colonie pénitentiaire rapidement plus convoitée que celle de Cayenne en Guyane. Terre d'exil, elle accueillera des milliers de bagnards français durant le 19^{ème} siècle. Son potentiel géographique et industriel deviendra d'un intérêt stratégique pour la France car important pour le trafic économique vers la Chine et le Japon. Découverte pour la première fois par James Cook en 1774, la Nouvelle-Calédonie passe aux mains des Français en 1793 avec l'arrivée du contre-amiral Antoine Bruni d'Entrecasteaux envoyé à la recherche de *La Pérouse* par Louis XVI. À partir du 19^{ème} siècle, le peuple autochtone de la Nouvelle-Calédonie sera désigné par les Français sous le terme « canaque ». Dérivé de « kanaka » qui signifie « indigène de l'archipel d'Hawaï » dans la langue hawaïenne, le terme francisé « canaque » fut utilisé de façon péjorative jusqu'aux années 1970¹⁸. C'est alors que ce peuple revendique particulièrement ses origines et modifie la graphie de son nom en l'orthographiant à l'anglaise pour obtenir « kanak ». De cette quête identitaire grandissante, le terme « kanak » deviendra l'emblème des revendications culturelles et politiques du peuple. Malgré cette réaffirmation, longtemps

¹⁸ c.f : la préface du catalogue de l'exposition, rédigée par Stéphane Martin président du musée du quai Branly.

marqué par l'histoire coloniale, le peuple de la Nouvelle-Calédonie a conservé les stigmates de cette brimade. Au-delà du caractère culturel, encore aujourd'hui la situation politique et sociale du territoire reste à définir puisque respectivement signés en 1988 et 1998, les accords de Matignon et de Nouméa devraient aboutir entre 2014 et 2018 à un référendum d'autodétermination sur l'indépendance du territoire. Empreinte de cette Histoire, l'année 2013 marque d'ailleurs les vingt-cinq ans des accords de Matignon et les quinze ans de ceux de Nouméa. C'est donc selon Stéphane Martin¹⁹, directeur du musée du quai Branly, « dans ce contexte que le musée du quai Branly a décidé de consacrer une grande exposition permettant au public de découvrir l'exceptionnelle diversité du patrimoine culturel kanak. »

« Les visages » renvoient au propre regard des Kanak sur leur identité culturelle et constituent l'image qu'ils se font d'eux-mêmes. Dans son introduction au catalogue de l'exposition « Visages et Reflets », Emmanuel Kasarhérou (2013 : 12) annonce ne pas établir de discours selon des concepts de classification des objets, mais selon « les classements de la langue elle-même. » Il présente alors l'exposition comme le fruit d'un jeu dynamique de la Parole, de laquelle fait naître et évoluer l'histoire et la transmission de la culture de son peuple. Parole qu'il mettra en pratique à travers les textes du parcours en utilisant le langage *ajië* hérité de ses ancêtres. Par ailleurs, Kasarhérou (2013 : 12) explique que « Le reflet » est le « visage tel qu'il apparaît à celui qui n'est pas soi. » Autrement dit, il s'agit de retransmettre le regard de l'autre sur les Kanak et plus spécifiquement l'évolution de la perception du peuple kanak par les Français²⁰. Pour que cette évolution soit justement perçue par le public, « Les Reflets » se présentent de manière chronologique, tandis que « Les Visages » sont hors du temps puisque appartenant au passé et au futur de la culture kanak. Quant au présent, selon Kasarhérou il est illustré dans la dernière salle de l'exposition par des témoignages actuels de la vie culturelle kanak. Effectivement, c'est par la mise en exposition de projets artistiques

¹⁹ c.f : la préface du catalogue d'exposition.

²⁰ Au courant de sa première année, le musée du quai Branly avait proposé l'exposition *D'un regard à l'autre : histoire des regards européens sur l'Afrique, L'Amérique et l'Océanie*. Mené par Yves Le Fur, le catalogue de l'exposition est présenté comme suit sur le site web du musée du quai Branly : « *D'un regard l'Autre* est consacrée aux visions successives portées par les Européens sur les cultures d'Afrique, des Amériques et d'Océanie. Ce programme est un prétexte pour mettre en perspective, par des séries thématiques, la relativité de nos regards au seuil d'un nouveau musée. Plutôt qu'un retour vers le passé, ce catalogue (et l'exposition qui en est la source) marque un point de départ. » : <http://www.quaibranly.fr/fr/actualites/...d-un-regard-l-autre.html>

contemporains tel que celui des « robes libérées » [Figure 12] de Stéphanie Wamytan que le patrimoine culturel kanak offre un nouveau visage aux valeurs traditionnelles du passé. C'est grâce à des organismes comme le festival Mélanésia 2000²¹, la Biennale de Nouméa²² ou le Fako (Fonds d'art contemporain kanak et océanien)²³ créé en 1995 et installé au Centre culturel Tjibaou que la vitalité des artistes contemporains et le renouveau de leur art sont perceptibles. Visionnaire, c'est en 1974 que Jean-Marie Tjibaou formulait le souhait de créer un festival des arts mélanésiens qui, selon des propos rapportés par Michel Levallois (1995 : 126) :

“Permettr[e]ait au Canaque de se projeter face à lui-même pour qu'il se découvre et redéfinisse l'identité qui est la sienne en 1975... pour l'aider à reprendre confiance en lui-même et à retrouver plus de dignité et de fierté... pour le débloquent psychologiquement de son complexe d'infériorité, lié en grande partie à l'insignifiance culturelle à laquelle il s'est trouvé réduit”.

À travers ces deux voix, le visiteur retrouvera des exemplaires de monnaies faites de bois, coquillage, textile et poils de roussette (chauve-souris endémique à la Nouvelle-Calédonie) symbolisant l'expression de la Parole et du Verbe, la finesse du disque de néphrite des haches-ostensoirs [Figure 5] collectées par les européens lors de leur découverte de l'île, des bambous gravés propres à la production kanak dont les motifs figuratifs témoignent des périodes de confrontation avec les Européens, mais aussi l'imagerie coloniale qui illustre la figure du sauvage parquée pour l'Exposition universelle de 1989 et les masques habités par l'esprit des Ancêtres. C'est d'ailleurs dans le plus grand respect des Ancêtres qu'une cérémonie coutumière s'est donnée à la veille de l'inauguration de l'exposition afin d'obtenir la bénédiction de l'esprit des « Vieux » dont les objets sont porteurs.

²¹ D'après le témoignage de Michel Levallois (1995). « Mélanésia 2000 – Un festival très politique », *Le Journal de la Société des Océanistes*, n°100-101 : «[...] de réunir, en un seul lieu près de Nouméa, et pour une même manifestation, toutes les tribus mélanésiennes de la Grande Terre et des Iles afin que les Mélanésiens puissent se présenter en tant que Canaques aux autres habitants du Territoire, avec leurs traditions, leurs cultures, leurs modes de vie et d'expression, mal connus, méprisés et menacés de folklorisation. “Permettre au Canaque de se projeter face à lui-même pour qu'il se découvre et redéfinisse l'identité qui est la sienne en 1975... pour l'aider à reprendre confiance en lui-même et à retrouver plus de dignité et de fierté... pour le débloquent psychologiquement de son complexe d'infériorité, lié en grande partie à l'insignifiance culturelle à laquelle il s'est trouvé réduit”, telle était l'ambition de Jean-Marie Tjibaou et de Scholastique Pidjot. », p. 125.

²² c.f : la réflexion sur l'art contemporain kanak par Caroline, Graille (2000). « Primitifs d'hier, artiste de demain : l'art kanak et océanien en quête d'une nouvelle légitimité », *Beaux-Arts Magazine*, vol. 194.

²³ c.f : « Une création contemporaine tous azimuts » de Rafael Pic dans la publication de *Beaux-Arts éditions*, p. 44.

Point d’ancrage de l’affirmation identitaire des Kanak, l’histoire coloniale de ce peuple ne peut être passée sous silence. D’une histoire commune à la France et à la Nouvelle-Calédonie naît la dualité d’un regard entre colonisateur et colonisé. Selon la conception moderne occidentale de l’identité, pour se définir soi-même il faut porter un regard sur l’« autre ». Il paraît donc judicieux d’avoir établi un double discours afin de promouvoir la singularité du peuple kanak tant par sa tradition culturelle que par sa compréhension occidentale. Bien que toute culture possède un patrimoine culturel tangible et intangible, la tradition orale de la culture kanak pose davantage la question des enjeux de conservation et exposition du patrimoine culturel immatériel. En particulier lorsque la « coutume » kanak veut qu’au décès d’un chef, sa case ainsi que tous les éléments sculptés qui la composent soient détruits ou défigurés au cours de rituels de deuil²⁴. Alors comment conserver et exposer le patrimoine culturel immatériel dans l’enceinte du musée ? Cette question nous amène à la problématique de la patrimonialisation du patrimoine culturel immatériel, que nous traiterons dans notre troisième chapitre. Dans son article « Le patrimoine immatériel en France », Dominique Poulot effectue un bilan de l’état de cette nouvelle catégorie du patrimoine français qui tente dernièrement de prendre place au sein du musée du quai Branly. Adoptée en 2006, en France la Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel de l’UNESCO « est “une décision qui rompt avec deux siècles de hiérarchisation étatique des biens de culture”. » selon Poulot (2009 : 167). Poulot (2009 : 171) cherche ainsi à « montrer comment une évolution apparemment terminologique – celle du patrimoine immatériel substitué au patrimoine ethnologique – mais en vérité bien plus importante engage des changements relevant à la fois d’une orientation disciplinaire et d’une volonté d’intervention politique. » En effet, comme il le souligne, aux 18^{ème} et 19^{ème} siècles la démarche ethnologique se base surtout sur l’inventaire d’objets gonflant les collections muséales françaises. Perception qui évolue à la fin du 19^{ème} siècle avec l’émergence d’un discours de terrain. À ce propos, Poulot (2009 : 172) assure que le sujet ethnographique n’est plus à considérer au passé comme objet fossile mais bien au présent comme objet témoin de manière à proposer une étude du semblable et non plus de l’« autre ». Et c’est après la Seconde Guerre mondiale que

²⁴ Dans le numéro spécial *Beaux-Arts éditions*, Rafael Pic précise : « D’autres pièces pouvaient disparaître sur place dans le cadre de rituels destructeurs, comme celui du deuil. L’obsession de la conservation matérielle ne touche pas les Kanak comme les Européens : à la mort du chef, la Grande case ne peut plus être habitée, on la laisse pourrir et son emplacement devient un tertre sacré. », p. 14.

l'ethnologie moderne vient remplacer l'anthropologie d'autrefois, instaurant ainsi un processus de décolonisation du musée encore d'actualité. Amorcé par la prolifération de musées ethnographiques dans les années 1990, ce changement de paradigme évolue à travers la formation d'écomusées, de musées de société comme le musée des Arts et Traditions Populaires de Paris, le Musée des Confluences de Lyon, du musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée de Marseille (MuCEM). C'est dans ce contexte que nous tenterons de voir si le musée du quai Branly parvient à solutionner la double question de la patrimonialisation du patrimoine culturel immatériel : d'une part selon la mise en place d'un dispositif muséographique qui répondrait à la fois à une muséologie de la décolonisation et, d'autre part à la représentation d'une culture dans l'ensemble de ses composantes soit matérielles et immatérielles. Dans le cas de l'exposition « Kanak. L'art est une parole », nous analyserons sa muséographie ainsi que deux publications produites pour l'occasion : la revue grand public *Beaux-Arts éditions* publié par Beaux-Arts Magazine et le catalogue de l'exposition publié chez Actes Sud.

I.2 - Description de l'exposition

I.2.a - La muséographie

Les lieux d'exposition font partie intégrante d'un processus d'expérimentation qui peut être perçu comme un lieu de transformation et de transmission d'un nouveau savoir. Autrement dit, comme un laboratoire qui génère un savoir nouveau selon un mode opératoire qui peut être assumé par les médias, la muséographie, l'architecture du musée²⁵. Par l'utilisation de supports comme les cimaises, les vitrines, les cartels, les bannières et les vidéos, la muséographie est un mode d'expression physique qui vise à nous distancier de l'objectivité du contenu de l'exposition. En suggérant mais sans reconstituer le contexte d'origine des objets, ces outils participent à la construction du discours muséal. Aujourd'hui,

²⁵ c.f : Paul Basu et Sharon Macdonald (2007). « Introduction : Experiments in Exhibition, Ethnography, Art, and Science », *Exhibition Experiments (New Interventions in Art History)*, Malden : Wiley-Blackwell Publishing, p. 9-21.

les expositions empruntent à différents domaines scientifiques pour toucher un plus large public. Les notions d'objectivité et de représentation de l' « autre » sont notamment remises en question dans les musées d'ethnographie. Afin de mieux percevoir le message didactique transmis par l'exposition « Kanak. L'art est une parole », nous tenterons d'analyser la muséographie adoptée par les commissaires et scénographes.

La scénographie conçue et réalisée par l'Atelier Marc Vallet et le graphiste Yan Stive, et la configuration du musée lui-même font que les espaces offerts au public sont de formes et de superficies aléatoires d'une salle à l'autre, mais aussi à l'intérieur d'une même salle. L'aspect tantôt curviligne tantôt rectiligne des cimaises trace un parcours intuitif pour le spectateur, l'amenant facilement d'un objet à l'autre, d'un texte à l'autre et d'une section à l'autre. En effet, selon les entrevues filmées d'Emmanuel Kasarhérou et Roger Boulay disponibles sur le site web *Boutures de paroles : Kanak*, la difficulté des scénographes était de mettre en valeur une culture qui n'est pas la leur en un projet complexe où il ne s'agit pas de poser et d'aligner les objets, mais plutôt de les sortir de leur contexte d'origine sans pour autant les trahir. C'est-à-dire conserver à la fois le contenu de leur valeur symbolique et les rendre accessibles. À ce propos, Marc-Olivier Gonseth (2000 : 162-163) distingue trois caractéristiques au « double travail de restitution textuelle et formelle » que constitue la muséographie : rassembler les informations relatives à la mémoire de l'objet qu'on retrouvera sur le cartel, répartir les objets dans l'espace selon la mise en scène qui leur a été attribuée et établir un discours spécifique qui vise à enrichir l'histoire des objets. Ainsi, comme Gonseth l'affirme (2000 : 163) :

Une fois qu'ils ont été choisis, documentés et mis en scène, de tels objets changent par conséquent totalement de registre. La scénographie les fait passer de l'ordre de la matérialité à celui du discours, créant par là un hyperobjet qui renvoie également au texte et à l'image, et dessinant un espace qui peut être traversé aussi bien par un corps que par l'imaginaire.

Il semblerait qu'ici les designers ont fait le choix d'atténuer la distinction des sections de chaque salle, renforçant ainsi le lien historique entre l'expression de la culture kanak, c'est-à-dire les « Visages », et sa perception par les Européens, les « Reflets ». Bien que les qualités esthétiques des objets sélectionnés soient remarquables, le discours scénographique mis en place répond à un modèle ethnographique. Comme pour l'exposition « De Jade et de Nacre – Patrimoine artistique kanak » présentée en 1990 au musée des arts d'Afrique et d'Océanie, les

objets sont retenus pour leur qualités esthétiques afin d'illustrer quelques aspects fondamentaux des sociétés kanak et de retracer l'histoire de la collecte, comme le souligne Roger Boulay (1990 : 57). À l'image du mandat du musée du quai Branly, la muséographie et la scénographie des expositions relèvent d'une certaine modération muséologique dans la mesure où l'on s'éloigne du modèle d'exposition beaux-arts comme au Pavillon des Sessions du Louvre par exemple.

- ENTRÉE :

La visite débute par un premier espace aménagé pour conserver le souvenir de la cérémonie coutumière menée la veille de l'inauguration de l'exposition. Huit perches sculptées et plantées dans un petit espace sablé représentent les huit aires coutumières kanak sur lesquelles ont été noués des manous²⁶. Les paroles qui accompagnaient l'acte de nouer visaient à obtenir la bénédiction et le respect des Ancêtres dont les objets de l'exposition sont porteurs. Mentionné dès l'entrée, le visiteur est invité à prendre connaissance de la survivance des esprits des Ancêtres kanak à travers les objets exposés plus loin. En effet, dès l'espace suivant, le spectateur fait face à une rangée de chambranles [Figure 1]²⁷ dont l'apparence anthropomorphique renvoie à un certain imaginaire. Avec l'éclairage et la couleur sombre des murs, le caractère formel de la sculpture est mis en relief et fait naître plusieurs ombres. Outre l'ambiance dramatisante, la pièce est une zone de chassés croisés puisqu'elle est à la fois le début et la fin de l'exposition. Malgré ce fait, la direction du parcours est claire car inconsciemment imposée au visiteur par les couleurs des murs, leur forme et disposition dans l'espace.

- SALLE 1 :

Pénétrant dans la première salle, le spectateur fait face au texte d'introduction à l'exposition avant de situer géographiquement la Nouvelle-Calédonie sur une carte et de prendre connaissance des grandes dates de l'Histoire de la Grande Terre par une frise chronologique. Après cette introduction des fondements conceptuels et historiques de la

²⁶ Étoffe de tissu de couleurs vives, décorée de motifs fleuris que les Kanak portent généralement autour de la taille.

²⁷ Les chambranles sont des sculptures composées de deux parties. La partie inférieure est recouverte d'un motif géométrique de chevrons, lignes et entrelacs, tandis que la partie supérieure a un aspect de tête humaine.

culture kanak, le spectateur fait face à une succession d'objets tels qu'un bambou gravé, des coiffes, des monnaies et des haches ostensoirs [Figure 5]. À l'exception de perches et poteaux sculptés, de par leur fragilité, les objets sont présentés sous vitrine le long des cimaises ou au centre de l'espace d'exposition, respectivement détaillés par des textes positionnés sur les parois des cimaises ou par des cartels. Évidemment et subtilement annoncé à la fois par le positionnement des titres de section, la première salle d'exposition est divisée en deux parties égales : l'une intitulée « NÔ Le verbe et la parole », l'autre « L'invention : le regard des Lumières ». Remarquables de par la finesse de leur lame, certaines haches ostensoirs positionnées sous vitrine sont à hauteur d'yeux et accessibles de part et d'autre permettant au spectateur d'apprécier l'objet dans son entièreté. D'ailleurs, les objets sous vitrine semblent intéresser davantage le public pour leur valeur historique. Objet de matérialisation de la Parole, les haches ostensoirs font face à la planéité du tableau de William Hodges, à la section de papier peint²⁸ des frères Dufour présentés aux murs et aux gravures des ouvrages de nos explorateurs présentés à plat sous vitrine. Clairement illuminée, dans l'ensemble cette salle propose une exposition conventionnelle d'objets ethnographiques.

- SALLE 2 :

La deuxième salle [Figure 7] est baignée de lumière naturelle maîtrisée par des stores. Une salle lumineuse s'étend tout en longueur dont la première partie intitulée « MWÂRÖ MA MWÂCIRI Notre Grande Maison et son pays » accueille des chambranles placés sur une estrade à l'entrée d'une Grande case. Le visiteur est attiré par la mise en scène d'une reconstitution de la Grande case. Fidèle à la tradition, la reconstitution circulaire comprend un poteau central et des poteaux de tour de case [Figure 8]. Toujours dans des tons neutres, les poteaux sculptés sont placés sur des estrades et piédestaux. Par ailleurs, on trouve aussi des reproductions de gravures et de schémas aux murs, une vidéo et des représentations photographiques. Malgré son apparence proche de la réalité que le visiteur imagine grâce aux ressources documentaires fournies, la reconstitution de la Grande case suggère sa forme et sa fonction d'origine tout en conservant un aspect muséologique. Par une scénographie respectueuse de la tradition, au centre et sur toute la longueur de la salle des manous sont

²⁸ Extrait du papier peint panoramique « Les sauvages de la mer Pacifique » fait à Mâcon, intitulé « Kanak cueillant des bananes », 1804-1805, Manufacture des frères Dufour, reproduction.

étendus et alignés de telle sorte à présenter un tapis d'honneur face à l'entrée de la Grande case. Ensuite, de chaque côté de ces manous, nous découvrons un alignement de poteaux de case, de flèches faitières, de statuettes à planter et de perches sculptées [Figure 9]. Les objets sont exposés de telle sorte qu'ils se font face. Loin d'être anecdotique, cette mise en scène en enfilade invite le spectateur à contempler ces sculptures pour ce qu'elles sont, pour leur qualité en tant qu'objet d'art. Par ailleurs, positionnées au plus près des vitres et bénéficiant à la fois de la lumière naturelle et de l'éclairage artificiel de la salle, le relief en clair-voie des flèches faitières est visible des deux faces. Par ailleurs, entre les vitres et les flèches faitières nous remarquons la présence de banquettes sur lesquelles est attaché un exemplaire du catalogue de l'exposition. Ce catalogue est une occasion de prendre du repos bien qu'il soit avant tout un objet de marketing. Enfin, en opposition à la présentation rectiligne des sculptures, la salle se termine par une nouvelle présentation circulaire d'armes de guerre placées en alcôve sous vitrine. De retour sur nos pas, distinguée dans une autre salle la deuxième section intitulée « L'inventaire : la description scientifique » comprend entre autres des portraits, des gravures, mais aussi des sculptures et un linteau. La configuration de la salle est singulière puisqu'elle n'est pas fermée.

- SALLE 3 :

Accessible par l'ouverture de la salle précédente, le spectateur prend simultanément connaissance des deux sections de la salle. En effet, de par sa forme, la salle offre un coup d'œil général sur son contenu permettant de lire les intitulés des sections : « MWA MA MËU Le taro et l'igname » et « Colonisation et invention d'une imagerie de propagande ». Ici, la salle aborde à la fois la valeur de l'igname et du taro représentant la chaire des Ancêtres kanak. Pour cela, on y trouve la reproduction d'un calendrier saisonnier de semence et récolte de ces tubercules sur une large cimaise mais aussi une série d'objets nécessaires à cette agriculture illustrée par des photographies et un film. Par ailleurs, certains objets emblématiques sont exposés au centre de l'espace sous une vitrine ou sur une estrade curviligne. Bien que le même espace accueille deux sections, ces dernières sont distinguées par la couleur des cimaises. Dans la deuxième section, le visiteur fait face à des photographies et gravures tirées de coupures de journaux du 19^{ème} siècle qui illustrent la prétendue sauvagerie

des Kanak. Ces représentations sont accrochées au mur de façon alignée et bord à bord, créant ainsi des sections de mosaïques d'images ethnographiques.

- SALLE 4 :

Par une scénographie qui utilise un faible éclairage et de la couleur foncée aux murs, ici le visiteur pénètre dans une ambiance feutrée. Annoncé par le titre « BÈMU MA RHEE Les Ancêtres et les génies », le visiteur parcourt le contenu de la salle suivant un éclairage qui ponctue la visite puisque très ciblé sur chaque objet. Bien que tous les objets (un bambou gravé, des massues, des sagaies, des figurines, des paquets magiques, des statuettes mortuaires et à planter, des croquis) soient placés sous vitrine, le rapport à l'objet est à la fois mystérieux et intime particulièrement pour les douze masques [Figure 10] monumentaux de poils et de plumes [Figure 11] situés au fond de la salle. Les boîtes vitrées des masques sont disposées orthogonalement, de telle sorte que leur sens de lecture se croise²⁹ et impose au spectateur un parcours serpenté. Parcours qui lui permet d'observer les détails des masques en en faisant le tour. Malgré la variation de leur orientation, au nombre de douze, et de par leurs dimensions, ces masques forment une véritable armée dans le fond de la salle. Après avoir circulé entre les masques, nous nous dirigeons vers la cinquième salle en passant devant des appliques de portes alignées sur une estrade, dont les dimensions sont plus réduites que celles exposées dans la première salle de l'exposition.

- SALLE 5 :

De forme rectangulaire, plus éclairée et de couleur pâle, annoncée par le titre « KÂMÖ MA VIBÉE La personne et ses liens » la salle accueille un bambou gravé, des photographies, des colliers, des haches, du tressage, du textile et une salle de visionnement. Diversifiés par leur fonction, leur datation et leur fragilité, les objets sont accrochés aux murs, placés sous vitrine ou sur estrade. Face au seuil de l'entrée, dans une petite salle presque close est diffusée une vidéo sur grand écran. Intitulée « Paroles kanak », elle entremêle les voix de Jean-Marie Tjibaou et de Paul Wamo. Le visiteur assiste alors à la réunion de deux paroles issues de la plus grande figure politique de Nouvelle-Calédonie et d'un jeune slameur kanak,

²⁹ Selon Claire Merleau-Ponty et Jacques Ezrati dans leur ouvrage *L'exposition, théorie et pratique*, par sa matérialité le support qu'est la vitrine, structure l'espace d'un lieu d'exposition, p. 193.

confondant ainsi les époques et les discours. Grâce à cet espace de visionnement, le visiteur entre en dialogue avec le discours des deux hommes. Tout en prenant conscience de l'actualité des propos déjà tenus par Jean-Marie Tjibaou et de leur perpétuité dans ceux tenus par le slameur, le spectateur peut en penser ce qu'il veut. Une fois ressorti de la salle, le visiteur fait face aux « robes mission »³⁰ [Figure 12] de Stéphanie Wamytan. Alignées sur une estrade, les robes mission mènent le visiteur vers la sortie où il retrouve les premiers chambranles de l'exposition.

Comme le prétendent les commissaires, le parcours de l'exposition est circulaire puisque le spectateur revient sur ses premiers pas. Bien qu'il soit difficile de schématiser la totalité du parcours et la disposition des salles, le parcours est instinctif et judicieusement imposé au visiteur de telle sorte que celui-ci ne s'en rende pas compte. Mais au-delà de l'aspect physique de l'exposition, il faut aussi tenir compte du savoir transmis au public. Pour cela, nous verrons comment les textes didactiques prennent place dans cette muséographie et quel est leur contenu.

I.2.b - Les textes

Dans l'exposition « Kanak. L'art est une parole », nous distinguons trois utilisations de textes didactiques. La première concerne les textes collés aux murs. Il s'agit de textes imprimés sur du vinyle adhésif puis collés aux murs de l'exposition et disposés à hauteur d'yeux à travers le parcours. Par une rédaction soignée en de courts paragraphes, ces textes visent à annoncer la thématique de chaque salle, à ajouter plus de précisions sur une œuvre ou à encore accompagner des illustrations. La deuxième forme concerne les cartels, indispensables à la lecture de l'objet. Le cartel est un support scriptovisuel placé à proximité d'une œuvre sur lequel figurent un court texte contenant le titre de l'œuvre ou le nom donné à l'objet, son année ou période de production, sa composition matérielle, son appartenance à une collection privée ou publique, son numéro d'inventaire et sa localisation originale.

³⁰ Robes fait d'un large tissu imposé aux femmes par les autorités religieuses lors des missions catholiques, de manière à couvrir leur nudité.

Majoritairement, le contenu du cartel est une énonciation d'informations scientifiques, mais parfois une courte description rédigée de l'objet termine le cartel [Figure 2 et Figure 6]. Il est positionné à quelques centimètres de l'objet ou de l'œuvre afin de bien l'identifier. Enfin, la dernière forme concerne les bannières. Dans l'exposition nous trouverons quatre bannières. Par leurs dimensions et leur matériau souple, elles proposent un support moins conventionnel que les deux précédents. Dans le cas présent, ces bannières visent à présenter cinq grands chefs avec à l'appui une reproduction photographique de leur portrait, un texte biographique et l'image d'une carte de la Nouvelle-Calédonie localisant le clan auquel ils appartenaient. Notons que seuls les cartels sont rédigés uniquement en français. Tous les autres textes cités ci-dessus sont à la fois en français et en anglais.

- Les textes aux murs (les « Visages » et les « Reflets ») :

Nous distinguons deux types de textes aux murs. Les textes didactiques, que nous nommerons de « premier ordre », présentent le contenu général de chaque salle. Ils se trouvent en début de section et annoncent chaque « Visage » et « Reflet »³¹. Les textes didactiques de « second ordre » quant à eux, ponctuent le parcours dans son ensemble et fournissent des informations complémentaires sur l'Histoire de la Nouvelle-Calédonie. Quelle que soit leur essence, ces textes didactiques sont composés d'un titre puis de plusieurs courts paragraphes. Nous différencions ces deux types de textes par la typographie de leur titre puisque celui des textes didactiques de « premier ordre » est en lettres majuscules, tandis que celui des textes didactiques de « second ordre » est en lettres minuscules. Il en va de même pour la version anglaise. Tout au long du parcours, les deux versions seront disposées l'une à côté de l'autre. Parmi le type de texte de « second ordre » on distingue deux présentations différentes que nous nommerons « classique » et « illustrée ». L'une suit le modèle des textes didactiques de « premier ordre », tandis que l'autre est accompagnée d'illustrations, schémas et gravures.

D'autre part, comme mentionné précédemment, la langue *ajië* est utilisée dans l'énonciation des titres de chaque « Visage » et au sein des textes didactiques pour faire vivre

³¹ Comme abordé précédemment, ces « Visages » et « Reflets » symbolisent les deux parcours mis en concurrence à travers le parcours de l'exposition. Plus loin, par la description du texte d'introduction de l'exposition, nous les énoncerons.

les concepts tels que la Maison, la Parole, etc. ... Néanmoins, précisons que la langue *ajië* est l'une des vingt-huit langues kanak, qu'elle est spécifiquement parlée en région de la Houaïlou et qu'elle a été choisie car elle est la langue paternelle d'Emmanuel Kasarhérou³². On peut donc supposer que l'emploi de cette langue au sein de l'exposition n'est pas par souci de compréhension néocalédonienne puisqu'elle n'en est qu'une langue parmi vingt-huit, et encore moins universelle. En revanche, l'emploi de la langue *ajië* semble traduire le désir de transmettre autant que possible des valeurs contenues dans les textes et les objets. Mais, paradoxalement ces valeurs sont relayées par l'universalisme de l'anglais utilisé pour le tourisme. Par ailleurs, leur typographie est différente de celle des titres français et anglais. D'une police « qui s'apparente au trait à la fois dansant et anguleux des motifs que l'on trouve sur les bambous gravés » selon Yan Stive³³, le titre en langue *ajië* est deux fois plus gros que les autres et les surmonte.

Selon *Les Concepts clés de muséologie* publiés par André Desvallées et François Mairesse (2010 : 33), rappelons que « si la *pédagogie* se réfère davantage à l'enfance, la notion de *didactique* se pense comme théorie de la diffusion des connaissances, manière de présenter un savoir à un individu quel que soit son âge. » Nous tenterons donc de voir quel est le contenu des textes didactiques de l'exposition « Kanak. L'art est une parole » et comment sont-ils utilisés à travers le parcours muséographique. Pour cela, nous nous efforcerons de faire une lecture descriptive de quelques textes didactiques de premier puis de second ordre selon l'enchaînement des salles. Nous ne pourrions traiter de la totalité des textes de l'exposition.

- ENTRÉE :

Sur la même cimaise que celle où se trouve le titre de l'exposition, le premier texte didactique de second ordre dit « classique » intitulé « Perches et geste coutumier : le tabou et la parole » vise à perpétuer la cérémonie coutumière donnée le jour de l'inauguration de l'exposition par le Sénat coutumier kanak. En trois paragraphes, il retrace le déroulement de la

³² c.f : l'article Véronique Mortaigne (2013). « Ce que nous disent les œuvres kanak », *Le Monde*, samedi 19 octobre 2013.

³³ Dans une entrevue filmée disponible sur le site *Boutures de paroles : Kanak*.

cérémonie et sa symbolique en contextualisant les objets présents en ce préambule. Indispensable à l'accès au tabou³⁴ et à *fortiori* au bon succès de l'exposition, par la Parole, la danse et les gestes d'offrandes des chefs coutumiers démontrent leur respect aux Ancêtres en invoquant leur esprit dont les objets exposés sont porteurs.

Intitulé « Kanak. L'art est une parole » [Figure 3], le premier texte de « premier ordre » présente le concept de l'exposition. Autrement dit, la définition du propos général de l'exposition et de ses objectifs, et les orientations générales en matière muséologique et scientifique. Le spectateur y comprend que la culture kanak est essentiellement immatérielle et que son histoire se transmet oralement. Cette oralité est déléguée par la Parole, mais fait aussi appel aux sens pour constituer un legs dynamique du monde entourant la culture kanak. Le texte présente ensuite les deux axes idéologiques mis en confrontation sur le parcours de l'exposition. Ces deux axes, nommés « visages et reflets » *némèè ma koomèè*, constituent les deux faces de la réalité d'après la culture kanak. Afin d'explicitier ce choix, une courte description de ces deux axes suit. *Némèè* est le visage des kanak qu'ils se font d'eux-mêmes. Dans le cadre de l'exposition, cinq visages sont présentés au spectateur : « le verbe et la parole », « la Grande maison et son pays », « le taro et l'igname », « les Ancêtres et les génies » et « la personne et ses liens ». *Koomèè* est le reflet de la vision des Européens, en particulier des Français, sur le peuple kanak et de son évolution. Encore une fois, cinq reflets sont proposés au spectateur : « regard des Lumières », « description scientifique », « propagande coloniale », « réappropriation de notre image » et « permanence de la parole ». Deux dernières phrases spécifient que les visages sont hors du temps car appartenant à la culture kanak passée, présente et future, tandis que les reflets sont présentés chronologiquement afin de mieux comprendre leur évolution. Ainsi énoncé, le scénario de l'exposition apparaît clairement au spectateur : au nombre de visages et reflets, cinq salles présenteront la dualité de ces deux thèmes.

³⁴ Le tabou est un lieu où s'exercent les rituels kanak afin de demander aux Ancêtres l'accès à la tribu.

- SALLE 1 :

- Visage 1 : « NÔ Le verbe et la parole » - Afin d'annoncer le thème de la salle dans laquelle il se trouve, ce texte reprend le concept de « dualité du verbe et de la parole » et spécifie qu'en langue kanak un seul mot *Nô* désigne cette dualité. Deux courts paragraphes reprennent le concept de Parole, puis celui de Verbe. D'après le texte, la Parole constitue les sociétés orales comme celle des Kanak puisqu'elle est le seul mode communicationnel employé pour décrire le monde qui les entoure. Cette parole fait vivre l'imaginaire et la vision des Kanak sur le monde. De même signification, « le verbe est la parole qui donne vie aux êtres comme aux choses ». Le Verbe permet aux Kanak de donner vie à leur description du monde et aux esprits des Ancêtres. Enfin, le texte présente le chef comme l'annonciateur de cette parole grâce aux offrandes reçues par les membres de la tribu : échelle à lier les ignames, coiffe, hache ostensor et monnaies que nous retrouvons exposés dans la salle.

Situés proches des premiers objets exposés, on remarque deux textes didactiques de « second ordre » dont le premier reprend les notions abordées dans le texte de « premier ordre » tandis que le second est consacré à un objet en particulier. « La parole » [Figure 4] revient donc sur l'importance des objets tels que la conque, l'échelle à igname, les bambous, la hache et la coiffe et insiste sur la valeur de la figure du chef, véritable porte-parole du clan. Sa parole, son visage et son souffle sont ceux de la communauté puisque son discours fait foi de ressource nourricière pour le clan selon le texte. Les objets sont ensuite contextualisés pour que le visiteur visualise leur utilisation et leur mise en scène. Le texte suivant intitulé « La pierre polie et le “chemin des richesses” » retrace l'aspect, la confection, le transport et le symbolisme de la hache ostensor [Figure 5]. Au-delà de la mention de la valeur symbolique de l'objet, le texte explicite le long processus nécessaire à l'extraction de la pierre de jade dont le disque supérieur est fait. D'où l'appellation « chemin des richesses ».

- Reflet 1 : « L'invention : le regard des Lumières » - Par le simple titre, le visiteur est renvoyé à l'invention de la figure kanak et de son territoire par les Lumières malgré que ce ne soit pas l'objectif premier de cette section. Le texte présente d'abord les deux navigateurs James Cook et Bruni d'Entrecasteaux qui découvrent la Nouvelle-Calédonie, puis précise le

caractère hospitalier des échanges de ces missions : « on ne collecta rien qui ne fut échangé. » Cependant, les objets, les peintures et les gravures collectés et exposés démontrent l'approche anthropologique des requêtes occidentales. Par ailleurs, débarqués avec leur bagage intellectuel et leur facture occidentale, les artistes mandatés lors des missions dépeignent le paysage néocalédonien à la manière romantique comme en témoigne la représentation de William Hodges « View of the Island of New Caledonia in the South » réalisée entre 1777 et 1778.

Intitulé « James Cook », le premier texte didactique de « second ordre » de cette section retrace la vision des Européens sur les Kanak et leurs objets lors de l'expédition du navigateur. Arrivés en 1774, James Cook et son équipage découvrent les terres kanak. Accompagnés d'observateurs, les missionnaires décrivent précisément le peuple qu'ils côtoient sur les plages de la Grande Terre alors vus comme de grands individus, « bien proportionnés, pas voleurs et “d'un excellent caractère” ». Pour illustrer le propos, le deuxième paragraphe s'appuie sur la vision de l'artiste peintre William Hodges également du voyage. N'étant resté qu'une semaine, la collecte se fut limitée aux objets suivants : peignes, coiffures de vannerie, sagaies, massues, propulseurs et pierres de fronde. Néanmoins, l'artiste élabore un inventaire et rapporte peintures et gravures dressant le portrait du peuple kanak, munis de ces objets sur leur terre.

Le suivant intitulé « Premier paysage de la Nouvelle-Calédonie » détaille le tableau de William Hodges « A View of the Island of New Caledonia in the South ». Dans un premier temps, le texte nous indique que le tableau fut réalisé d'après croquis au retour de la seconde expédition de James Cook dans le Pacifique (1772-1775), à la demande de l'Amirauté qui souhaitait commémorer le voyage. Ensuite, le texte nous fait remarquer qu'ici le peintre a représenté le paysage de l'île avec une approche romantique : « Les Kanak y sont montrés comme des sauvages errants et la botanique n'est qu'en partie respectée [...]. » Le spectateur commence alors à prendre conscience du pouvoir des images produites par les Occidentaux et de l'imaginaire qui découle de leur interprétation.

- SALLE 2 :

- Visage 2 : « MWÂRÖ MA MWÂCIRI Notre Grande Maison et son pays » - Le premier paragraphe présente une courte définition de la Grande Maison ou Grande case, appelée *mwârö*, en abordant son aspect architectural et symbolique. De suite, le spectateur prend connaissance du rôle de la Grande Maison dans la société kanak, comme « représentation idéalisée de l'ordre social kanak. » Le deuxième approfondit la description physique et symbolique de chaque élément constitutif de la Grande Maison : poteau central, poteaux de tour de case et flèche faitière³⁵. Comme indiqué, la taille et la position de ces éléments les uns par rapport aux autres figurent le rôle des sujets par rapport au chef, dont la Grande case est sa maison. Véritable visage de la maison, la flèche faitière doit se distinguer du reste de la structure. Aussi, les poteaux du tour de case soutiennent la structure et le poteau central figure le chef. Par conséquent et comme le conclut le texte, la Grande Maison est une métaphore de la structure de la société kanak. Par cette disposition, les sujets soutiennent le grand chef afin de former le *mwâciri*, « pays du “séjour paisible” » selon les termes de Maurice Leenhardt employés dans le texte didactique.

Premier texte didactique de « second ordre », « Les allées et les coutumes » revient sur le symbolisme de la Grande case comme étant le lieu unique dans lequel s'élabore la Parole. Ensuite, le spectateur prend connaissance de la fonction cérémonielle de la Grande case. Maison de la Parole des Ancêtres, elle est le lieu de rassemblement du chef et de son assemblée qui, selon la coutume, doit faire des offrandes pour que la Parole soit transmise. Le texte se poursuit en spécifiant le déroulement des cérémonies qui dépendent de la hiérarchie des dons posés dans l'allée centrale à l'entrée de la Grande case. Enfin, il contextualise l'emplacement de l'édifice afin d'aborder le symbolisme lié à la disposition des cases du clan qui marque les alliances entretenues par la chefferie.

³⁵ Généralement de forme ronde, la Grande case possède une typologie particulière. Ses parois sont en torchis ou en ciment, sa couverture est en paille, en palme de cocotier ou en peaux de niaouli. Au sommet de la toiture trône la flèche faitière. Deux appliques de portes et un linteau encadrent l'entrée. Situés tout au tour des parois intérieures de la Grande case, les poteaux de tour de case soutiennent la base de la toiture. Enfin, un poteau central soutient la toiture. Tous ces éléments sont sculptés dans le bois et représentent des figures de genre humain.

• Reflet 2 : « L'inventaire : la description scientifique » - Ce texte vise à dresser un aperçu des nouvelles collectes réalisées par les Occidentaux. Ainsi, le lecteur y apprend que les premières collectes avaient pour but de constituer un inventaire naturaliste. Débuté en 1793 avec la venue de Bruni d'Entrecasteaux, cet inventaire doit répertorier la botanique néocalédonienne à 90% endémique. Dans l'idéologie humaniste des Lumières, les spécimens récoltés sont classés puis rapportés aux muséums d'histoire naturelle de France et d'Europe afin d'élargir et enrichir les connaissances occidentales. Le texte spécifie ensuite l'évolution de la nature de cet inventaire au fil du temps qui adopte une approche anthropologique. Blâmés, les Kanak seront jugés et réprimandés par les Européens. Enfin, le dernier paragraphe aborde la doctrine chrétienne imposée aux Kanak, loin de tout discernement ethnologique. Colportée par les prêtres et les pasteurs, illustrée par le choix des gravures exposées, l'idéologie chrétienne a interdit la nudité, les danses et les rituels kanak.

Intitulé « Scientifiques », le texte de « second ordre » de ce Reflet revient sur les premières publications ethnographiques sur la Nouvelle-Calédonie. Deux références sont citées : *Die Ethnologie der Neu-Caledonier und Loyalty* de Fritz Sarasin publié en 1929 et *Notes d'ethnologie néo-calédonienne* de Maurice Leenhardt publié en 1930. Comme nous l'indique le deuxième paragraphe, jusqu'alors « la Nouvelle-Calédonie n'occupe qu'une place marginale dans une discipline qui n'est pas encore complètement dégagée du cadre de l'histoire naturelle où elle a pris naissance. » En effet, le texte nous rappelle qu'avant les travaux cités précédemment, rares sont les publications qui ne relèvent pas de l'observation immédiate. Cependant, d'après le texte, quelques exceptions confirment la règle. Trois publications ethnographiques sont retenues pour noter leur singularité : *Mœurs et superstitions des Néo-calédoniens* du R.P. Lambert publié en 1900 ; *Étude ethnologique sur la religion des Néo-calédoniens* du R.P. Gagnère publié en 1905 ; et *La culture de l'igname et du taro en Nouvelle-Calédonie* de Gustave Glaumont publié en 1888.

- SALLE 3 :

• Visage 3 : « MWA MA MËU Le taro et l'igname, l'importance du lien au végétal » - Empreint du symbolisme des deux tubercules, le texte présente les taros et les ignames non pas

seulement comme une ressource nourricière mais aussi comme « la chair des Ancêtres. » Sans en définir les termes kanak, selon le texte le taro et l'igname, que nous supposons être *Mwa* et *Mëu*³⁶, forment un couple, représentant respectivement la femme et l'homme, indispensable à la survie du peuple. Le taro est associé à la fraîcheur et à l'humidité tandis que l'igname est associée à la chaleur, au soleil et tous deux préfigurent l'idée de grandeur et de profondeur. Pour finir, le texte didactique traite de l'aspect technique de la culture du taro et de l'igname en citant les outils nécessaires, comme le pieux, la pelle, les pierres à ignames ou pierres rondes. Au-delà de la technicité, ces outils sont aussi pourvus d'un sens mythologique. Par exemple, « les pierres rondes serve[a]nt aux magies destinées à s'assurer de récoltes abondantes, [...] au moment de la plantation. Le lézard par sa présence bénéfique, aidera la croissance des tubercules. »

- Reflet 3 : « Colonisation et invention d'une imagerie de propagande » - Dans un premier temps, le texte remonte aux origines de l'acquisition de l'île. Disputée entre l'Angleterre et la France, c'est finalement Napoléon III qui « ordonne la prise de possession de la Nouvelle-Calédonie le 24 septembre 1853. » Depuis sa découverte, la Nouvelle-Calédonie fait donc l'objet de convoitises coloniales et subit l'autorité politique qui en est liée. Ensuite, le texte dénonce le rapport de force qui s'est installé rapidement entre la France et le peuple kanak, engendrant une succession de rébellions et menant à plusieurs confrontations sanglantes. Ainsi, le visiteur prend connaissance d'un fait marquant dans l'histoire coloniale de la Nouvelle-Calédonie. Peuple brimé par les autorités françaises, les Kanak manifestent leur colère et se révoltent en 1878. Cette révolte les cantonnera davantage puisqu'elle aura pour effet la création de réserves qu'ils ne pourront « quitter sans autorisation de l'administration. » Enfin, le dernier paragraphe explicite les faits historiques en spécifiant « la mise en place d'une colonie d'exploitation et de peuplement, ainsi que la gestion de la colonie pénitentiaire (le bagne) [...] ». Cet aspect de la colonisation française est largement illustré par les photographies, les gravures et coupures de journaux exposés dans cette section de la salle.

³⁶ Le texte du catalogue de l'exposition ne définit pas non plus les termes mais en emploie lors d'une citation de Yené : “*Mëu wè na wa kâmö aè kâmö wè na wa mëu*” traduit par “L'igname fait l'homme mais l'homme fait l'igname”, p. 169.

Le premier texte de « second ordre » que nous découvrons dans cette salle est intitulé « Du regard condescendant à l'image humiliante ». Il rappelle au visiteur que la colonisation a fait naître une imagerie anthropologique puis ethnologique autour de la figure du Kanak, par l'intermédiaire de la littérature coloniale, des Expositions universelles et des photographies entre autres, utilisées comme outils de propagande. Certaines figures ont su se démarquer de cette promotion politique pour la colonisation française comme l'institutrice Louise Michel qui adopta une attitude exceptionnelle en tentant de comprendre la société kanak et son rapport aux enfants. Aussi, Gauvin et Victor de Rochas, qui ont cru en l'humanité de leur rapport avec les Kanak espérant ainsi redonner un visage humaniste à l'Européen comme se fut le cas lors de la découverte de la Nouvelle-Calédonie au siècle des Lumières.

Le deuxième texte didactique de la salle est « Expositions universelles ». Il retrace la perception des Kanak par les Français lors de l'Exposition universelle de 1889 et l'Exposition coloniale de 1931. Enfermés derrière des barreaux, l'exhibition des Kanak offre aux visiteurs une perception coloniale de spécimens sauvages dénués de toute humanité. C'est d'ailleurs ce que C.J. Huard dénonce et dont le lecteur prend connaissance grâce à une citation : « Les Canaques de l'esplanade des Invalides, malgré la couleur de leur peau, sont des hommes, ce sont même des Français [...]. »

D'un point de vue historique, le troisième texte « Le studio et la carte postale » retrace l'arrivée de la photographie de studio en Nouvelle-Calédonie, importée par Ernest Rodin, les frères Dufty et Allan Hughan dans les années 1860-1870. Quelques années plus tard les images traverseront le Pacifique pour devenir des photographies de cartes postales une fois arrivées en Europe, fournissant ainsi « des images de “guerriers cannibales” et autres “anthropophages”. » Le texte se termine par une contextualisation historique de l'avènement industriel de la carte postale.

Enfin, le dernier texte intitulé « La colonisation a besoin d'images fortes » relate la diffusion des images coloniales. Par leur format : cartes postales, gravures et photographies, ces images humiliantes circulent beaucoup en métropole et deviennent l'objet d'une

légitimation de l'intervention coloniale des autorités françaises en Nouvelle-Calédonie. Rapidement populaires, par la suite ces images seront également empreintes des théories évolutionnistes peu fondées. Caricature la plus fréquente selon le texte, l'image du cannibale nourrie et illustre les propos rapportés par Bruni d'Entrecasteaux lors de son voyage en 1793. Or, tel que souligné, les pratiques cannibales observées sont à contextualiser car pratiquées dans des circonstances peu courantes et exceptionnelles. Le dernier paragraphe rappelle que la France s'est inspirée d'une particularité de la culture Kanak « souvent rare et limitée », pour la généraliser et construire un personnage terrifiant afin de justifier la réprimande et la vengeance coloniale exercée sur ce peuple.

- SALLE 4 :

- Visage 4 : « BÉMU MA RHEE Les ancêtres et les génies, l'importance du lien aux ancêtres » - Le texte définit d'abord les Ancêtres *Pâ bému-vé* puis le génie *Rhee* et se termine en insistant sur l'importance de ces deux facteurs dans les cérémonies rituelles kanak. Le lecteur perçoit alors la distinction à faire entre les Ancêtres et le génie. Contrairement aux Ancêtres, le génie n'a jamais eu une forme humaine. Le génie est un esprit qui se manifeste par l'intermédiaire des puissances naturelles, comme des phénomènes atmosphériques ou encore sous forme animale. C'est par des gestes coutumiers et des cérémonies rituelles que les vivants parviennent à faire appel aux Ancêtres et aux génies, les deux étant indissociables. Le texte nous explique enfin que lors des cérémonies, les esprits sont matérialisés par les objets exposés dans la salle : statuettes anthropomorphes, paquets magiques et masques. Ces objets sont accompagnés d'outils de guerre comme les sagaies et les massues, eux-mêmes pourvus de la force des Ancêtres et des génies transmise par les pierres de guerre reçues des Ancêtres.

Composé d'un seul paragraphe, le texte de « second ordre » « Le rêve » illustre l'aspect onirique des objets présentés dans cette section. En effet, selon le texte, c'est par l'utilisation et la disposition d'objets comme le tapa, les armes ou les monnaies que l'esprit appelle au rêve et peut ainsi entrer en communication avec les Ancêtres. Indispensable au bien-être du clan, cette communication se déroule dans l'enceinte de la Grande case grâce au chef qui par le rêve consulte les Ancêtres.

Plus loin, un deuxième texte intitulé « La puissance ancestrale » poursuit sur le caractère onirique et magique des objets de cette salle. Il présente le rôle protecteur des Ancêtres dans la coutume des Kanak. Dénués de leur aspect physique du commun des mortels, les Ancêtres poursuivent leur existence dans les paradis sous-marins en exerçant les vertus particulières dont ils étaient déjà dotés avant la mort.

- Reflet 4 : « De Canaque à Kanak : la réappropriation de notre image » - Situé entre les masques de la salle 4 et le contenu de la salle 5, cet intitulé marque le cheminement intellectuel et culturel des Kanak pour atteindre leur reconnaissance politique et sociale. Comme l'indique le titre, la réappropriation de l'image kanak par les Kanak passe d'abord par le changement de la graphie du mot de « Canaque » à « Kanak ». Le texte spécifie d'abord que le mot « Kanak » trouve ses origines dans la langue polynésienne et désigne l'homme, contextualise l'utilisation du terme autrefois employé par les Européens pour nommer les populations autochtones d'Océanie travaillant pour eux et actualise ces propos en mentionnant que la connotation colonialiste et primitiviste du terme est toujours utilisée « à Berlin pour injurier les Turcs issus de l'immigration. » Enfin, il exprime l'importance du changement de la graphie du terme trop imprégné de l'imagerie coloniale, devenu le symbole politique et la grande fierté de Jean-Marie Tjibaou.

Appartenant à la section du Reflet, le texte didactique de « second ordre » intitulé « La révolte de 1917 » contextualise historiquement l'événement. Selon le texte, la révolte est provoquée à la suite des opérations de recrutement de volontaires kanak pour la Grande Guerre. Bien que Maurice Leenhardt convainc les diacres et pasteurs kanak de stopper l'hémorragie en demandant aux chefs de ne pas accepter une éventuelle alliance proposée par les révolutionnaires, les autorités coloniales enverront tout de même les Kanak recrutés dans d'autres régions pour la Grande Guerre combattre et réprimer les révolutionnaires, faisant de nombreux morts et prisonniers.

- SALLE 5 :

- Visage 5 : « KÂMÖ MA VIBÉÉ La personne et ses liens » - Dans un premier temps, le texte aborde les notions de *Kamö* et *vibéé*, puis les objets qui matérialisent ces deux concepts et conclut en insistant sur l'importance des dons. D'après le texte, le terme *Kamö* désignait autrefois toutes les formes du vivant (animale, végétale ou humaine), puisque les Anciens ne distinguaient pas la race humaine des autres genres vivants sur Terre. Désormais occidentalisée, la signification du terme a changé pour ne désigner que la personne. Par ailleurs, à la fois créées par la descendance et les liens du mariage, les relations familiales de parenté sont la plus grande richesse relationnelle entre les Kanak. Elles sont le *vibéé*, alliance intergénérationnelle et éternelle. Pour créer l'alliance entre les personnes, des objets sont échangés ou offerts. Ensuite le texte présente ces objets : des monnaies, des tapas, des bijoux de jade ou de coquillages qu'on retrouve donc dans la salle.

Le texte « Les “robes libérées” de Stéphanie Wamytan » actualise davantage la perception de la culture kanak par les Kanak. Ce texte démontre qu'il est possible de conserver toute la symbolique d'objets appartenant à la culture kanak tout en y posant un regard contemporain. Typique de l'habillement des femmes kanak, la robe mission leur fut autrefois instaurée et imposée par les missionnaires européens choqués par leur nudité perçue comme une traduction de l'influence de l'esprit de Satan, d'après le texte didactique. Du symbole de soumission, ces robes sont devenues celui de l'identité kanak contemporaine. Le texte se termine en insistant sur la réappropriation de ce symbole à la fois par l'artiste qui aujourd'hui conçoit ces robes illustrées de motifs érotiques, et par les femmes kanak qui parviennent à se détacher de sa signification originale.

- Reflet 5 : « Permanence de la parole » - Contrairement à ce qui a été annoncé au visiteur dans le texte d'introduction à l'exposition « Chaque visage kanak fait face à son reflet », le texte du reflet de la salle 5 est inexistant. Bien que cette salle propose au spectateur un regard à la fois passé et contemporain sur l'expression de l'identité kanak, la section de la perception actuelle de leur culture par l'Occident est absente. La présence de l'Européen semble suffire à justifier le regard de l'Européen, qui, à travers ce « Reflet », porte un regard

omniprésent sur les peuples insulaires, en raison de leur position géopolitique complexe. Seules la sélection des objets par les commissaires et leur mise en exposition témoignent d'un regard actuel sur cette histoire.

De manière générale, le plan dialogique qui fait se répondre les « Visages » et les « Reflets » accorde presque la même attention au discours des Kanak sur eux-mêmes que le discours des Européens sur les Kanak. À un « Reflet » près, la distribution est équivalente. Jusqu'à la quatrième salle, les deux discours sont présentés comme deux discours valables. Les commissaires et par extension le musée du quai Branly leurs accordent le même niveau de considération. En revanche, dans la cinquième salle dont le contenu est le plus actuel, on peut penser que l'absence d'un cinquième « Reflet » pourrait être matérialisé par le regard général proposé par l'exposition elle-même. Bien qu'il ne soit pas annoncé tel quel, il semblerait que le cinquième « Reflet » soit celui du discours tenu par l'exposition, bien loin du discours primitiviste d'autrefois.

- Les cartels :

Comme indiqué précédemment, nous avons remarqué deux types de cartels : le cartel traditionnel, protocolaire, qui relève de l'inventaire [Figure 2] et le cartel descriptif qui présente spécifiquement un objet ou une série d'objets [Figure 6]. Les quelques cartels retenus dans notre analyse ne représentent qu'une partie de la totalité des cartels descriptifs mis en place à travers le parcours de l'exposition. Nous n'en retiendrons qu'un seul par salle afin d'en faire ressortir la singularité de l'objet qu'il illustre comme marqueur de la Parole kanak.

- SALLE 1 :

Intitulé « Haches ostensoirs » [Figure 6], le contenu du cartel explique l'origine de l'appellation de l'objet, la particularité de sa technicité et sa valeur au titre d'objet exceptionnel. Ainsi, le lecteur est renvoyé à l'origine de l'interprétation de l'objet par les Occidentaux qui, subjugués par l'apparence de l'objet, font référence à celle de l'ostensor dans lequel est exposé l'hostie donné en adoration aux fidèles chrétiens. Le texte se poursuit sur la valeur d'exception pour l'objet tant pour les Européens qui reconnaissent sa valeur pour

ses qualités esthétiques et d'exécution, que pour les Kanak pour qui la hache ostensor est de grande valeur par sa rareté et son prix. Enfin, le texte revient sur l'appellation « panier des richesses » employée dans le texte didactique du « Visage » de la salle. Parmi d'autres objets de prestige, la hache ostensor « étai[en]t conservée[s] dans le "panier des richesses" des grands lignages et n'en sortai[en]t que pour être donnée[s] en des occasions importantes ».

- SALLE 2 :

Le cartel « Les sculptures à planter » offre une lecture des sculptures à planter alignées face aux manous et aux flèches faitières. Le premier paragraphe invite le lecteur à prendre connaissance de l'utilisation des statues à planter et de leur symbolisme. Anthropomorphes, elles sont installées dans les cours ou allées de la Grande case (comme le laisse entendre la muséographie de cette salle). D'après le texte, la signification de l'utilisation et de l'emplacement de ces sculptures est probablement différente de celle des flèches faitières et autres perches. Le cartel poursuit en soulignant un changement dans la représentation de certains attributs : les coiffures, les ornements de coquillage, les étuis péniers sont remplacés ou associés au chapeau ou casque colonial par exemple.

- SALLE 4 :

Le cartel intitulé « Masques » attire l'attention du lecteur sur la composition des masques. De par sa dimension celui-ci est aussi un costume puisqu'il ne laisse visible que les bras et les jambes de l'individu qui le porte. Le masque est en bois sculpté dont on prend soin de laisser la bouche du visage ouverte afin que l'individu qui le porte puisse voir. Il est surmonté d'un dôme volumineux recouvert de cheveux humains. Le second paragraphe aborde la symbolique de l'utilisation de cheveux humains pour l'élaboration de ces masques. La tradition impose aux personnes chargées du corps du défunt de se laisser pousser les cheveux durant la période de deuil. Ensuite, le texte contextualise l'utilisation du masque. Dans différentes circonstances, lieux et époques, les masques peuvent incarner des personnages terrifiant ou amusant. Il est cependant toujours utilisé avec une lance ou une massue à l'occasion de danses ou pantomimes lors de fêtes. Enfin, ce texte se termine en stipulant la

localisation de la pratique de cette tradition, totalement absente au sud de l'île et aux îles Loyauté.

- SALLE 5 :

Le dernier cartel de l'exposition est intitulé « Paroles kanak Durée 10 min ». Comme son titre l'indique, rédigé par la réalisatrice Lucie Cariès, ce texte vise à décrire le film présenté dans cette section. Le cartel énonce d'abord la forme de la vidéo. Elle mêle le discours de deux Kanak issus de profession et époque différentes, celui de Jean-Marie Tjibaou, figure politique et Paul Wamo, jeune slameur. Ces deux personnalités ont une conviction commune, celle de la reconnaissance de l'identité kanak. Pour y parvenir, tous deux mettent en place un discours tourné vers un avenir « lié[e] à la construction d'un "destin commun". » Ensuite, le texte insiste sur la qualité exceptionnelle du discours politique originel mis en place par Jean-Marie Tjibaou, qui déjà portait un regard moderniste et visionnaire sur le devenir de son île selon l'auteur. Propos jugé intemporel par la réalisatrice, son discours résonne chez la jeune génération qui se l'approprie et s'y unifie comme dans le slam de Paul Wamo. Composé de deux voix mises en relief, le discours tenu par la réalisatrice n'est fait que d'une parole kanak « en perpétuel mouvement » selon elle.

- Les bannières :

Bien que leur support soit souple, les bannières sont justement placées proche d'objets en particulier et sont donc immobiles. Par la répétition de ce support didactique, au cours de la visite, nous comprendrons donc qu'un visage de grand chef kanak est associé aux objets présentés auxquels il est juxtaposé. Bien que le texte d'introduction à l'exposition ne justifie pas le choix de ces visages, le spectateur est implicitement invité à faire connaissance avec ces figures emblématiques de la culture kanak. Grâce à la carte située sous le texte biographique, nous remarquerons que les personnages sont issus de régions coutumières différentes. Au nombre de quatre, les bannières présentent les personnalités des « Visages » des quatre

premières salles, soit Mindia de la Houaïlou, Naisseline³⁷ de Maré, Ataï de la Foa et Amaan de la vallée de Pwei (Poyes). De manière à compléter le schéma des cinq « Visages », présenté par l'intermédiaire du film de Lucie Cariès, le dernier semble être celui de Jean-Marie Tjibaou de la vallée de Hienghène. De cette manière et contrairement aux visages précédents, par l'animation des images et le son, le portrait de Jean-Marie Tjibaou, son discours et sa personnalité sont encore vivants bien qu'ils appartiennent au passé.

I.2.c - Les vidéos

Quatre vidéos sont mises à disposition des visiteurs. La première commémore la coutume de la cérémonie de deuil. Présentée dans l'enceinte de la reconstitution de la Grande case de la deuxième salle, cette vidéo vise à illustrer le déroulement de la cérémonie selon le symbolisme qui règne autour de l'édifice du défunt. On y voit comment se déroule la cérémonie, dans quelle procédure les offrandes sont faites, en quoi consistent-elles et quelles sont les paroles qui les accompagnent. Comme le suggère la scénographie, on y retrouve la répétition de l'alignement des manous devant l'entrée de la Grande case. Cette vidéo permet de mieux comprendre ce que signifie « faire la coutume ». D'après la revue de presse (2013 : 12) « c'est ouvrir un espace de parole et de réception. C'est parler tout autant qu'écouter. C'est marquer un temps, comme suspendu, où les paroles échangées entre vivants cherchent leur écho dans le monde invisible qui les entoure, celui des Ancêtres et des puissances non-humaines. » La troisième salle contient deux vidéos : l'une rend compte de l'agriculture de l'igname et du taro, tandis que l'autre dépeint le Kanak dans un studio photo. Répondant à la thématique de chaque section de la salle, ces vidéos complètent le discours didactique par une mise en images des propos tenus. Enfin, la dernière vidéo est celle de la dernière salle qui mêle les paroles de Jean-Marie Tjibaou et Paul Wamo. Certainement réalisé pour l'occasion,

³⁷ D'après une citation du témoignage de Michel Levallois (1995). « Mélanésie 2000 – Un festival très politique », *Le Journal de la Société des Océanistes*, n°s100-101 : « Depuis 1969, de jeunes Mélanésien, les Foulards rouges emmenés par Nidoïshe Naisseline avaient lancé un mouvement qu'ils avaient appelé « Le réveil canaque ». Ils posaient le débat sur l'avenir du Territoire en termes totalement nouveau, en termes de reconnaissance des Canaques en tant que Canaques. Ils rappelaient que cette terre était celle de leurs pères, la leur, et que l'avenir ne pourrait pas se construire sans les Canaques. », p. 125.

le dialogue consiste en un montage vidéo. Il met en relief les propos tenus par Tjibaou en tant que figure politique et culturelle de la Nouvelle-Calédonie et ceux d'un slameur kanak contemporain qui reprend les idéaux indépendantistes et culturels énoncés par Tjibaou. Bien que les propos tenus ne soient pas collectés pour l'exposition, leur montage peut être considéré comme une œuvre à part entière et non comme un support didactique complémentaire. Soulignons qu'elle est présentée dans une salle sombre et sur grand écran alors que les autres consistent en un petit écran. Ces quatre vidéos sont peu nombreuses contrairement aux nouvelles expositions qui couvrent la mise en scène du patrimoine culturel immatériel où la présence de la vidéo est dominante. Ici, elle relève moins du document interactif que du témoignage de la Parole.

I.3 - Les publications annexes à l'exposition

Dans la mesure où nous avons présenté certains textes de l'exposition, il semblait judicieux de voir comment leur contenu peut être transmis hors de l'exposition. Dans cette partie, selon la définition de « communication » d'André Desvallées et François Mairesse³⁸ nous proposerons une lecture des publications issues de l'exposition. Premièrement, nous traiterons de la revue *Beaux-Arts éditions* destinée au grand public, puis ensuite du catalogue de l'exposition qui par définition est scientifique.

I.3.a - *Beaux-Arts éditions*

Branche éditoriale de *Beaux-Arts Magazine*, les collections de *Beaux-Arts éditions* se distinguent en devenant des ouvrages populaires en référence aux expositions. En partenariat avec les institutions culturelles, *Beaux-Arts éditions* réalise des albums et catalogues d'exposition en étroite collaboration avec les historiens de l'art, les conservateurs ou les commissaires d'exposition comme par exemple les hors-série « Tiki Pop. L'Amérique rêve

³⁸ c.f : André Desvallées et François Mairesse (dir.) (2010). *Concepts clés de muséologie*, p. 28.

son paradis polynésien » sorti le 09 juillet 2014 à l'occasion de l'exposition du même nom au musée du quai Branly ; « Formes simples » publié le 25 juin 2014 en collaboration avec le Centre Pompidou-Metz qui propose une exposition du même nom ; et « Musée Soulages à Rodez » sorti le 11 juin 2014 à l'occasion de l'ouverture de ce nouveau musée. Ainsi, avec la coopération du musée du quai Branly, *Beaux-Arts éditions* publie au mois d'octobre 2013 un numéro spécial sur l'exposition « Kanak. L'art est une parole » en format magazine disponible en librairie, sur internet ou sur place lors de la visite de l'exposition au prix de neuf euros. De par son support accessible par son format, son prix peu dispendieux et sa grande distribution, le magazine *Beaux-Arts éditions* rend compte de l'exposition étudiée. Pour cela, nous tenterons d'établir un compte rendu analytique de son contenu.

Le numéro commence par l'éditorial du président du musée Stéphane Martin et le sommaire. Bien que ce ne soit pas indiqué dans le sommaire, les textes de ce numéro sont recueillis ou rédigés par Rafael Pic, et Emmanuel Kasarhérou et Roger Boulay, les deux commissaires de l'exposition. Rappelons que Rafael Pic est journaliste et auteur, il est responsable du hors série *Beaux-Arts Magazine*, auteur pour le magazine *Grands Reportages* et rédacteur en chef de *Le Journal des Expositions* dont le premier numéro est paru en janvier 2014. Bien que la publication ne puisse pas être qualifiée de scientifique, son contenu informatif d'ordre journaliste est à prendre en considération. C'est appuyé sur cette valeur, que nous tenterons de porter un regard critique sur la perception des auteurs du peuple kanak médiateurs du discours didactique mis en place par le musée du quai Branly dont les commissaires sont les médiateurs. À la lecture du sommaire, nous distinguons deux angles d'approche. Dans un premier temps, le magazine aborde la présentation de l'exposition par les commissaires, ensuite la découverte de l'île de la Nouvelle-Calédonie et de la culture kanak, puis la recherche d'un patrimoine culturel dispersé, et enfin la quête identitaire kanak. Ces sections invitent donc à repenser la conception de l'exposition selon des faits historiques et culturels. Dans un deuxième temps, la rédaction du magazine reprend l'étude approfondie d'objets emblématiques de l'exposition comme la Grande case et les masques, qu'elle complète ensuite par un portfolio des plus belles pièces de la culture kanak et l'analyse interprétative d'un bambou gravé. Allusion faite, le format magazine offre donc au lecteur un

grand nombre d'illustrations qui renvoient à la matérialité de l'objet. De haute qualité et légendées, ces reproductions photographiques sont omniprésentes à travers le numéro donnant ainsi au lecteur le sentiment de se souvenir de l'exposition ou bien d'en avoir un aperçu s'il ne l'a pas visité. La qualité des images aide à vivre l'expérience de l'exposition sous une autre forme. De plus, le lecteur ne trouvera aucune illustration complémentaire ou annexe à l'exposition. Comme un écrin de l'exposition, le numéro offre au lecteur la pérennité sur papier glacé d'une sélection d'objets emblématiques de la culture kanak. Par ailleurs, soulignons le contenu pragmatique des pages suivantes : la page 50 est consacrée au rappel des informations pratiques à propos de l'exposition, soit l'accès, les horaires, les tarifs, et les activités culturelles offertes autour de l'exposition. Aussi deux pages sont entièrement réservées à la promotion du musée du quai Branly. On y trouve respectivement les dates et le lieu de l'itinérance de l'exposition prévue à Nouméa et la programmation 2013-2014 du musée du quai Branly. Enfin, la page de garde reprend l'image choisie pour l'affiche publicitaire de l'exposition et la dernière page elle est destinée à l'unique publicité du numéro, celle de la Fondation BNP Paribas fière mécène de la restauration de douze masques kanak.

Destinée au grand public, nous verrons donc quel regard didactique sur l'art kanak ce support médiatique offre à ses lecteurs. En effet, selon la définition du terme « communication » dans les *Concepts clés de muséologie*³⁹ dirigé par André Desvallées et François Mairesse (2010 : 29), le musée se doit d'établir une « présentation des résultats de la recherche effectuée sur les collections (catalogues, articles, conférences, expositions) [...] » afin de répondre à ses fonctions d'exposition, de publication et d'éducation. Néanmoins, soulevons les nuances dont est doté le terme « publication ». Dans le cas présent, comme nous l'avons vu, il ne s'agit pas d'une publication regroupant des articles scientifiques⁴⁰ révisés par les pairs. Nous cherchons à faire un compte rendu de ce type de médiation qui, plutôt que de

³⁹ Avec le soutien du Musée Royal de Mariemont et du Comité international de l'ICOM pour la muséologie.

⁴⁰ *Gradhiva* est la revue d'anthropologie et d'histoire de l'art fondée en 1986 par Michel Leiris et Jean Jamin et publiée par le Musée du quai Branly. « La revue se veut un lieu de débats sur l'histoire et les développements actuels de l'anthropologie fondés sur des études originales et la publication d'archives ou de témoignages. *Gradhiva* privilégie aussi l'étude et l'analyse d'objets réels ou symboliques ainsi que des problématiques muséologiques et anthropologiques. Surtout, elle est ouverte à de multiples disciplines : l'ethnologie, l'esthétique, l'histoire, la sociologie, la littérature ou encore la musique. Elle s'attache enfin à développer par une iconographie souvent inédite et singulière une interaction entre le texte et l'image. » selon le site web gradhiva.revues.org.

faire avancer la recherche publiée pour un lectorat spécialisé, cherche à sensibiliser le grand public. Bien que nous ne considérons pas le deuxième angle d'approche, il s'agit de voir le numéro comme la reprise de la médiation des objets présentés à l'exposition, c'est-à-dire sous forme de médiatisation culturelle vulgarisante.

Mené par Rafael Pic, le premier point du sommaire intitulé « Entretien avec les commissaires de l'exposition : "Nous avons voulu que les esprits des ancêtres soient présents dans cette exposition" », revient sur la conception de l'exposition d'un point de vue ethnologique. Emmanuel Kasarhérou y énonce les concepts de « parole », « verbe », « mythes » et « coutume », puis expose la part d'immatérialité des esprits des ancêtres, de la valeur de l'igname, et présente l'aspect circulaire de l'exposition et son approche didactique à la fois bidirectionnelle et complémentaire : « les cinq visages » et « les reflets ». Notons qu'aucune remarque ne soulève la distinction et la particularité de ces parcours qui s'entremêlent. Soulignons aussi que le concept d'immatérialité n'est pas développé même si, par son énonciation, le lecteur prend intuitivement conscience de son existence et de son intangibilité, et par conséquent de la difficulté de sa mise en exposition. Davantage traité dans l'article « Salutation, monnaie, dons, contre-dons. La coutume au cœur de l'identité kanak », Kasarhérou contextualise l'immatérialité de la « parole » dans la pratique de la « coutume » kanak. Par ailleurs, sans évoquer l'évolution de leur perception ethnologique d'un point de vue muséologique, Roger Boulay aborde le caractère dispersé des quelques trois-cent-vingt objets réunis pour l'exposition que Rafael Pic approfondit dans son article « Où se trouvent les plus beaux objets kanak ? À la recherche d'un patrimoine dispersé ». Boulay rappelle que, débuté en 1980, l'inventaire des objets de la culture kanak conservés hors de la Nouvelle-Calédonie s'est poursuivi entre 2011 et 2014 grâce à une mission mandatée et financée par le gouvernement néocalédonien. Enfin, Boulay parle de l'avancement des connaissances sur le patrimoine kanak grâce à la cellule de recherche sur la tradition orale dirigée par Emmanuel Tjibaou (fils de Jean-Marie Tjibaou) et l'inventaire du patrimoine kanak dispersé (IPKD), qui ont permis l'élaboration d'une collection d'objets sans précédent sur le plan matériel et immatériel.

Après avoir abordé la conception de l'exposition et de la collecte des objets, afin de contextualiser cette dernière, Rafael Pic adopte un regard historique sur la perception de la Nouvelle-Calédonie par les Occidentaux. Dans « Une culture antérieure à la colonisation. Un rivage hospitalier depuis 3000 ans », Rafael Pic retrace la formation de l'île, la situe dans le Pacifique et aborde les premiers legs. Bien qu'il soit stipulé que la fonction première de l'expression des principes de la culture kanak soit l'oralité, encore une fois cet article renvoie à la collecte des objets à travers le temps et donc à la matérialité de l'objet. L'auteur date et contextualise la première découverte de l'île par James Cook, puis la seconde par Bruni d'Entrecasteaux dont il retiendra son acquisition de nouveaux objets et ses accusations de cannibalisme envers les Kanak. De ce résumé historique, Rafael Pic insiste sur la riche diversité des objets collectés et des récoltes botaniques. Il fait aussi ressortir la construction du portrait de la sauvagerie kanak et de son paysage exotique, qui selon lui sera modifiée par Léon Bénett et la photographie proposant une vision plus réaliste de l'île et de ses habitants. À la lecture de cet article, le lecteur peut rallier la structuration du texte à différents espaces de l'exposition. En d'autres termes, la première partie de l'article s'avère correspondre au texte d'introduction de l'exposition, la deuxième partie intitulée « Nouvelle Écosse... » rappelle le titre du « Reflet » de la salle 1 : « L'invention : le regard des Lumières », et la troisième partie nommée « La fascination cannibale » ainsi que l'exposé de la page 13 dont le titre est « 1889. Un village kanak aux Invalides » renvoie au « Reflet » « Colonisation et invention d'une imagerie de propagande » de la salle 3. Par sa capacité à condenser l'information, Rafael Pic parvient à offrir au lecteur un survol du contenu didactique de l'exposition et à transmettre un sentiment de remise en question du regard occidental posé sur les Kanak.

Comme indiqué précédemment, ce numéro de *Beaux-Arts éditions* vise en premier lieu à faire la promotion de l'exposition. Par notre analyse, nous avons constaté qu'aucune prise de position n'est proposée par la rédaction. Le présent numéro *Beaux-Arts éditions* n'est en rien une critique de l'exposition. Dans la manière d'informer le lecteur, le discours ne fait appel à aucune référence scientifique concernant le contenu de l'exposition « Kanak L'art est une parole ». Rappelons néanmoins que la prépondérance des images renvoie le lecteur à l'aspect formel de l'objet, c'est-à-dire à ses qualités esthétiques et donc à sa lecture en tant qu'objet de

beaux-arts, comme l'annonce le titre même de la revue. Toutefois, en publiant dans ce type d'ouvrage les auteurs cherchent à démocratiser le discours sur l'art en général ; et sur l'art kanak en particulier. Renforçant le caractère superficiel du contenu du magazine, le numéro ne fait appel à aucune référence littéraire. Il faut souligner que les auteurs ont totalement fait disparaître le terme de « primitif » dans leur discours. Néanmoins, on voit bien que le concept de « primitif » est toujours présent. Par exemple, dans l'article « Un rivage hospitalier depuis 3000 ans », certes Rafael Pic (2013 : 11-12) parle du « Kanak cannibale », des « naturels », du « sauvage », de « coupeurs de têtes », mais n'utilise pas le terme « primitif » à proprement parlé. En revanche, si le mot ne figure pas dans le numéro, le choix d'inclure un portfolio pousse à l'exotisme. Les objets y sont présentés l'un à la suite de l'autre, sur fond noir comme le serait une œuvre d'art. De cette manière, l'objet passe du statut de spécimen ethnologique au statut d'œuvre d'art comme ce fut le cas lors de l'exposition « Primitivism in 20th Century Art : Affinity of the Tribal and the Modern » du MoMA. Il faut cependant nuancer notre propos, dans la mesure où l'objet est accompagné d'une notice et d'un commentaire ethnographique contextualisant l'usage de l'objet.

Publiés pour l'ouverture d'une exposition faisant l'objet d'une collaboration avec le musée qui la propose, les numéros *Beaux-Arts éditions* supposent que le lecteur n'attend pas la parution du numéro pour aller voir l'exposition en question, comme c'est le cas pour la critique d'art. Le discours critique vise à décrire, à transposer l'essentiel pour le lecteur qui n'a pas vu l'exposition en l'analysant et en l'interprétant, son objectif étant de recréer l'expérience vécue par le critique lors de sa visite. D'un point de vue herméneutique, ce dernier doit faire émerger sa propre interprétation de l'exposition afin d'en dégager un sens plus ou moins caché. Ce qui, nous l'avons vu, n'est pas le cas de ce numéro de *Beaux-Arts éditions* qui retrace le contenu de l'exposition en instaurant un discours d'historien de l'art qui ne laisse aucune place à la polémique et valorise l'objet qui se donne à voir comme objet de musée d'art. L'accent est davantage sur le discours muséographique, le regard du musée du quai Branly sur l'art kanak que sur l'altérité. Par l'abondance des illustrations et l'absence d'interprétation des textes, ce numéro conditionne l'esthétique de l'altérité et renvoie sans

cesse à la matérialité de l'objet. Par une promotion esthétisante de l'exposition, ce numéro est destiné à la consommation d'urbains en mal d'exotisme.

I.3.b - Le catalogue de l'exposition

Le catalogue « Kanak. L'art est une parole » reprend le titre de l'exposition. Publié à l'occasion de l'exposition, la page de couverture du catalogue est composée du titre de l'exposition et d'une reproduction photographique sur fond noir d'un des masques, ce qui permet aux chercheurs et futurs acheteurs de se souvenir facilement du catalogue⁴¹. Les seules informations annexes sont le lieu de l'exposition et la maison d'édition mentionnés en bas de page. Dans *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, Roxane Jubert (1996 : 44) souligne l'importance du graphisme de la page de couverture, qu'elle considère comme une affiche : « Contrairement à chaque page, qui s'inscrit dans un déroulement linéaire, la couverture du catalogue annonce. Elle est à la fois la première impression livrée au lecteur potentiel et le début d'un tout. En tant qu'amorce de l'ouvrage, elle doit aussi séduire ; en ce sens, elle a presque le rôle de l'affiche qui lui correspond. » À la lecture du sommaire, on distingue deux axes identiques aux deux discours didactiques de l'exposition : les « Visages » et les « Reflets ». Bien que le texte d'introduction à l'exposition⁴² annonce cinq « Visages » et cinq « Reflets », comme dans l'exposition le plan du catalogue se compose de neuf chapitres, soit cinq « Visages » et quatre « Reflets », annoncées comme suit – « Visage 1 *Nô*, “Le Verbe et la Parole”», « Reflet 1 L'invention : la découverte », « Visage 2 *Mwârö ma mwâciri*, “la Grande Maison et son pays”», « Reflet 2 L'inventaire : la mission et la science », « Visage 3 *Mwa ma mëu*, “le taro et l'igname”», « Reflet 3 La colonie et son imaginaire : l'humiliation », « Visage 4 *Bémuma rhée*, “les ancêtre et les génies”», « Reflet 4 De canaque et kanak : l'image retournée » et « Visage 5 *Kâmö ma vibéé*, “la personne et ses liens” » - le « Visage » 5 ne possédant pas de « Reflet » car inscrit dans le temps présent. Comme l'indique la numérotation attribuée à chaque section, les « Visages » et les « Reflet » fonctionnent par

⁴¹c.f : Francine Delaigle (1991). *Les catalogues d'exposition. Guide de catalogage*, Paris : Éditions du Centre Georges Pompidou, p. 15.

⁴² c.f : notre analyse des textes de l'exposition : Chapitre I, (I.2.b).

paire et s'entremêlent comme dans l'exposition. Le catalogue reprend donc les thèmes (la Parole, le Verbe, la Grande case, le taro et l'igname, les Ancêtres, la personne) de l'exposition que nous avons vu dans la description de celle-ci. Par ailleurs, bien que le sommaire du catalogue suive la chronologie du parcours de l'exposition, puisque l'ordre des sections est analogue, nous remarquons que les appellations des sections du catalogue ne sont pas identiques à celles de l'exposition. N'interférant pas le sens de ces sections, il serait intéressant de se demander pourquoi ne pas avoir utilisé les mêmes titres dans l'exposition et dans le catalogue ? Il semblerait que cela laisse préfigurer une nouvelle contribution sur l'étude du patrimoine culturel kanak en regard à celle fournie dans l'exposition.

De manière générale, comme le souligne Francine Delaigle (1991 : 12), les nouveaux catalogues d'exposition sont davantage des produits volumineux et luxueux que de vrais catalogues scientifiques d'exposition. L'ouvrage est écrit et édité à l'occasion de l'exposition, et les thèmes abordés se rattachent à celle-ci. Comme annoncé précédemment, on retrouve donc les mêmes grands titres que dans l'exposition. Contrairement au magazine *Beaux-Arts éditions* dont le but est de synthétiser pour promouvoir l'information à transmettre au grand public, le contenu du catalogue est élaboré et scientifique. De par son contenu, son volume de trois-cent-quarante pages et son prix de quarante-sept euros, il vise un public averti ou en quête d'en apprendre plus. Réparties de façon aléatoire entre les chapitres, on compte par exemple vingt pages pour le Visage 3 et soixante-deux pour le Visage 4. De plus, excepté le « Reflet 3 La colonie et son imaginaire : l'humiliation » chaque « Reflet » occupe un nombre de pages largement inférieur au « Visage » lui correspondant. Cette variation est due au nombre d'illustrations. D'ailleurs, il faut souligner qu'en tant que porte-parole des voix kanak et occidentales, afin de présenter la signification et le contenu de la section annoncée, Emmanuel Kasarhérou et Roger Boulay introduisent respectivement chaque « Visage » et chaque « Reflet ». Autrement dit, par extrapolation, le commissaire d'origine kanak parle des Kanak et l'Occidental parle de l'« autre » ou plus précisément de sa perception de l'« autre ». Bien qu'ils soient tous deux les auteurs principaux de l'ouvrage, nous remarquons aussi la contribution d'autres auteurs : Alban Bensa directeur d'études à l'EHESS, Calixte Hênêké de la tribu de Tiwaé, Céu Pwaanin de la tribu de Nétchaot et chercheur à Koné, Jean-Claude

Rivierre⁴³ chercheur au CNRS, Patrice Godin⁴⁴ anthropologue à Koné, Paul Matharan⁴⁵ conservateur en chef du patrimoine au musée d'Aquitaine de Bordeaux, Élise Patole-Edoumba⁴⁶ conservatrice du patrimoine et directrice du Muséum d'histoire naturelle de La Rochelle, Mario Mineo⁴⁷ docteur, archéologue, responsable des archives au musée national de Préhistoire et d'Ethnologie Luigi-Pigorini de Rome, Cécile Mouillard⁴⁸ docteur en histoire à Paris et Anna Paini⁴⁹ professeur au département de psychologie et d'anthropologie à l'université de Vérone. Notons que la parité du « nous » et « eux » traduit par les « Visages » et les « Reflets » de l'exposition ne se retrouve pas dans le catalogue. Malgré qu'il reprenne le même plan dialogique, ce dernier fait appel à une majorité d'experts occidentaux par rapport aux auteurs kanak.

Comme l'indique le texte d'introduction « Visages et Reflets » d'Emmanuel Kasarhérou (2013 : 12), à travers les « Visages » l'intention de l'exposition n'est pas de classer scientifiquement les objets mais au contraire de s'intéresser aux concepts figurés par les objets. Les objets ne sont pas classés par type comme le voudrait un catalogue raisonné, mais par thèmes. Chaque objet illustre le concept culturel kanak auquel il est rattaché. Par exemple, dans le Visage 1 la hache ostensor illustre la Parole du grand chef. D'ailleurs, comme l'exposition, le catalogue exclut les objets fonctionnels pour s'attarder sur la valeur immatérielle des objets retenus. Commissaire d'origine kanak, Kasarhérou se porte témoin et acteur de la « parole » dans l'élaboration de l'exposition et *à fortiori* de son catalogue. Après l'introduction de Kasarhérou, chaque « Visage » est mis en relief par un texte de tradition orale permettant ainsi de donner vie aux mythes et coutumes kanak dans l'esprit du lecteur occidental. Puis, afin d'attribuer une physionomie au « Visage », le discours se poursuit par le portrait biographique d'un grand chef défunt avec qui le visiteur a déjà fait connaissance au cours de l'exposition. Ce récit est ensuite succédé par une série de textes qui visent à présenter

⁴³ Ces quatre personnes sont auteurs de « La danse de l'aigle pêcheur et la sculpture à planter des Wako, Nouvelle-Calédonie (1917-2012) », p. 122.

⁴⁴ Auteur de « Le regard de l'anthropologue à la fin du XIXe siècle », p. 137 et « L'année igname en pays kanak », p.184.

⁴⁵ Auteur de « Les collections néo-calédoniennes de François Daleau », p. 140.

⁴⁶ Auteur de « Gustave Glaumont », p.144.

⁴⁷ Auteur de « Enrico Hillyer Giglioli : archéologue et collectionneur », p. 149.

⁴⁸ Auteur de « Les mannequins kanak de la Galerie ethnographique, 1877-1917 », p. 190.

⁴⁹ Auteur de « Le « Chemin des richesses » des femmes », p. 314.

différents objets iconiques ou pratiques coutumières. Contrairement aux « Visages », à la lecture du sommaire les « Reflets » semblent traiter davantage d'objets particuliers et de la perception de la culture kanak par les Occidentaux, comme en témoigne la participation de Patrice Godin intitulée « Le regard de l'anthropologue à la fin du XIXe siècle ». Nous verrons si cette objectivité prédomine l'immatérialité de la pratique orale tel que le laissent croire les intitulés des parties du sommaire.

Nous aborderons le contenu du catalogue en distinguant les deux discours empruntés, soit d'une part la voix des « Visages » et d'autre part celle des « Reflets » afin de mieux percevoir les choix didactiques sous-jacents à chacune. Contrairement au discours mis en place à travers les textes de l'exposition, de par sa fonction le catalogue propose un ensemble d'analyses scientifiques. Ses ressources bibliographiques sont principalement issues de citations de récits de voyages, de catalogues ou encore de publications de revues contemporaines. Ainsi, on y retrouve des auteurs⁵⁰ tels que Guillaume Apollinaire, Alban Bensa, James Cook, François Daleau, Jules Garnier, Gustave Glaumont, Jean Guiart, Maurice Leenhardt, Emmanuel Tjibaou. Au-delà de l'aspect littéraire, visuellement le catalogue utilise

⁵⁰ c.f : Guillaume Apollinaire (1998). *À propos d'art nègre*, Toulouse : Toguna. [1909]. Alban Bensa (2006). *La Fin de l'exotisme*, Toulouse : Anacharsis ; N. Berthelier (dir.), *L'Art ancestral des Kanak*, Chartres : musée des Beaux-Arts de Chartres ; Alban Bensa, Y.K. Goromoedo et A., Muckle (2013). *Les Sanglots de l'aigle pêcheur, Nouvelle-Calédonie : la guerre kanak de 1917*, Toulouse : Anacharsis ; Alban Bensa et Jean-Clause Rivierre (1982). *Les Chemins de l'alliance. L'organisation sociale et ses représentations en Nouvelle-Calédonie (région de Touho, aire linguistique cèmuhî)*, Paris : Société d'études linguistiques et anthropologiques de France. James Cook (2005). *Relations de voyages autour du monde*, traduit de l'anglais par Gabrielle Rives, Paris : La Découverte. [1977]. François Daleau. *Catalogue manuscrit*, t.I, t.II, t.IV, t.VI., Jules Garnier (1871). *Voyage autour de monde*, Paris : Plon. Gustave, Glaumont (1888). *Étude sur les us, mœurs, coutumes, funérailles des Néo-Calédoniens. Théorie du continent austral englouti. Origines des Néo-Calédoniens*, Nouméa : Montravel ; (1889-1890). *De la pierre chez les Néo-Calédoniens. Présence de l'âge de la pierre simplement taillée en Nouvelle-Calédonie*, ouvrage manuscrit non publié, Nouméa, Diahot, , p. 5 ; (1897), « La Culture de l'igname et du taro en Nouvelle-Calédonie, Travaux gigantesques des indigènes », *L'Anthropologie*, t.VIII, Paris : Masson, p. 41-50. Jean Guiart (1953). *L'Art autochtone de Nouvelle-Calédonie*, Nouméa : Études mélanésiennes ; (1955). *Contes et légendes de la Grande Terre*, Nouméa : Institut français d'Océanie ; (1963). *Structures de la chefferie en Mélanésie du Sud*, Paris : musée de l'Homme ; (1987). *Mythologie du masque en Nouvelle-Calédonie*, Paris : Musée de l'Homme. Maurice Leenhardt (1980). *Notes d'ethnologie néo-calédoniennes*, Paris : Institut d'ethnologie. [1930] ; (1932). *Documents néo-calédoniens*, Paris : Institut d'ethnologie ; (juillet 1933). « Le masque calédonien », *Bulletin du musée d'Ethnographie du Trocadéro*, n°6, p. 3-21 ; (1935). *Vocabulaire et grammaire de la langue de Houaïlou*, Paris : Institut d'ethnologie ; (1937). *Gens de la Grande Terre*, Paris : Gallimard ; (1946). *Langues et dialectes de l'Austro-Mélanésie*, Paris : Institut d'ethnologie ; (1971). *Do kamo. La personne et le mythe dans le monde mélanésien*, Paris : Gallimard ; (1957). *Au vent de la Grande Terre. Les îles Loyalty de 1840 à 1895*, Paris : Imprimerie Claude Bernard. J. J.-C. Gay Bonvalot (dir.), *Atlas de la Nouvelle-Calédonie*, Marseille : IRD.

des représentations photographiques grand format des objets de l'exposition. Nombreuses mais inférieures au nombre d'objets, ces images illustrent le contenu des textes dans un ordre identique à celui de l'exposition. Hormis plusieurs croquis de Roger Boulay, le lecteur ne trouvera aucune illustration complémentaire.

- Les Visages :

Premièrement, les textes d'introduction de Kasarhérou visent à énoncer les concepts de la culture orale kanak et à les définir. Premier concept énoncé, la Parole est exercée par l'auteur puisque comme dans l'exposition chacun de ces concepts est employé en langue *ajië* avant d'être repris en français et soumis à la possession du pronom « nous » et de l'adjectif « notre ». Marqueur personnel direct, le lecteur prend ainsi connaissance de l'appropriation identitaire de la signification symbolique de ces concepts fondateurs de l'organisation sociale et culturelle des Kanak. Bien qu'ils s'expriment à travers des objets, les concepts sont intangibles et posent les fondements d'une expression culturelle dite orale, et à *fortiori* immatérielle.

Deuxièmement, au même nombre que les « Visages », les « Texte[s] de tradition orale » comportent une version en langue kanak (langue *paicî*, langue *nrâa drubea*, langue *nengone*, langue *ajië* et langue *pije*), une traduction en français et un commentaire de Kasarhérou pour quatre des cinq textes. C'est dans une perspective philologique qu'à partir de la seconde moitié du 20^{ème} siècle à l'aide de traducteurs kanak les ethnologues retranscrivent les contes, mythes et autres histoires fondatrices de chaque aire coutumière. Cette volonté ne peut être possible qu'au moyen d'une description uniforme des objets oraux, c'est-à-dire en les réduisant à leur contenu de textes. Cette démarche permet la récolte d'informations primordiales à la compréhension de la société kanak, mais n'est qu'une étape dans la transmission du patrimoine vivant selon Daniel Fabre (2006 : 3). La retranscription en pays kanak de ces textes mythologiques intergénérationnels leur offre néanmoins une pérennité dans la compréhension occidentale. Parfois difficile à concevoir tant par leur originalité que par la distance culturelle qui sépare les Occidentaux des Kanak, les commentaires de

Kasarhérou élucident quelques zones d'ombre. Dans leur ouvrage *Histoires canaques*, Alban Bensa et Jean-Claude Rivierre avaient engagés le même travail. Dans leur introduction, les auteurs retracent l'apparition et l'usage des histoires à l'origine des concepts qui seront repris dans l'exposition. Deux types de narrations sont distingués, les récits historiques et politiques et les mythes fantaisistes. Les références à l'igname, à la brousse ou au bord de mer qui constituent le récit sur les origines, renvoient souvent à la découverte d'un « autre » et à son adoption par le groupe. Bensa et Rivierre (1983 : 9) parlent d'un « processus social essentiel mais toujours problématique : l'intégration du nouvel arrivant. » La problématique existante au sein de la communauté se répète lors des contacts avec les Européens. Par le discours différenciateur mis en place à travers ces textes rassemblés dans le catalogue, le lecteur est invité à mieux comprendre les impressions de l'« autre » sur la formation de leur terre et l'origine de leur culture qui le différencie tant de lui. Bensa et Rivierre (1983 : 10) assurent que « toutes ces histoires affirment la force et la permanence du monde naturel face à la fragilité des liens que les hommes tente de tisser entre eux. » Par exemple, le récit du « Mythe de l'arrivée des ignames de Ma à Maré (îles Loyauté) » renvoie à l'apparition des plantes nourricières de la Nouvelle-Calédonie comme l'igname, le taro, la canne à sucre, le bananier, etc. Comme souligné par Emmanuel Kasarhérou (2013 : 171), il retrace plus particulièrement le cycle de l'igname et confond l'image du tubercule à celle des Ancêtres dont l'arrivée à Maré définit leur position dans la hiérarchie sociale. De manière générale, dans ses commentaires Kasarhérou résume l'histoire du mythe raconté et ajoute quelques précisions permettant au lecteur de visualiser les origines de l'imaginaire collectif à la source des pratiques traditionnelles kanak.

Troisièmement, comme signalé précédemment, les Visages sont physiquement représentés par cinq figures emblématiques de la culture kanak : Mindia Néjâ (1856-1921), aire de Ajië-Aro, Nidoish Naisseline (1820-1880), aire Nengone, Ataï (1833-1878), aire Xârâcùù, Amaan (1871-1917), aire Paicî-Camuki et Jean-Marie Tjibaou (1936-1989), aire Hoot Ma Whaap. Dans son texte d'introduction intitulé « Visages de chefs », Kasarhérou (2013 : 24) justifie le choix arbitraire de ces cinq visages marquants de l'histoire politique kanak selon trois critères : la disponibilité des objets ayant un rapport plus ou moins direct

avec ces chefs, l'accessibilité des documents afin de trouver les personnalités les plus documentées et la provenance d'aires coutumières différentes. Tâche délicate, car selon le commissaire, il est à la fois difficile d'attribuer les objets puisqu'ils sont souvent anonymes et de recueillir des documents quasi inexistant dans une société sans écriture et dont les pratiques culturelles relèvent de l'oralité.

Bien que les sources soient rares, pour exposer l'immatérialité des concepts symboliques de la culture kanak, Kasarhérou se raccroche à la matérialité des documents et objets disponibles. Toute la complexité d'entreprendre l'immatérialité est là. Par définition, l'exposition fait de l'objet son essence alors que dans le cas présent, l'objet y est requalifié pour illustrer les thèmes fondateurs de la culture kanak. Néanmoins, dans les deux cas, l'objectivité ne peut être évitée. L'immatérialité ne peut être illustrée par l'intermédiaire d'un support matériel. Dans le cadre d'une exposition ethnologique, ce support se révèle indispensable à la compréhension du discours didactique mis en place. Destiné à un public non averti, il permet de saisir la valeur immatérielle d'une culture éloignée des concepts occidentaux. Par exemple, les bannières des biographies illustrées des grands chefs visent à humaniser la culture kanak selon Kasarhérou, qui définit ces personnalités comme le véritable visage du clan auquel il appartient. Malgré cette quête de ressources littéraires, soulignons la faible présence de citations dans le corps du texte et l'absence de références bibliographiques. Il semble que les biographies soient entièrement produites par le commissaire. D'autre part, outre quelques allusions dans certaines légendes, le rapport entre l'objet et le chef n'est pas clairement défini dans le catalogue si ce n'est que, comme dans l'exposition, par leur matérialité, les objets illustrent les pratiques rituelles de ces grands chefs. Adjointes au texte, le lecteur retrouve systématiquement les représentations photographiques de certains de ces objets et le portrait du chef comme sur les bannières de l'exposition, à l'exception du portrait de Jean-Marie Tjibaou qui en est absent et de la situation géographique de chaque aire. De manière plus approfondie que les textes didactiques de l'exposition, l'auteur effectue une brève généalogie et aborde davantage l'aspect historique de la contribution politique de ces chefs. Ainsi, il met en avant la valeur héroïque de leurs actes, en opposition aux actions

coloniales menées par la France. De cette manière, il semblerait que le catalogue approfondit certains aspects historiques et éthiques que l'exposition ne permet pas.

Si on revient sur les biographies des grands chefs, on peut se demander pourquoi ces « Visages » sont uniquement masculins. À la lecture de ces biographies, le visiteur peut extrapoler et se demander quelle est la place de la figure féminine dans la culture kanak dans la mesure où elle est absente de l'exposition. D'après le contenu de l'exposition, il semblerait que la femme a essentiellement un rôle à jouer dans la culture de l'igname et du taro. C'est d'ailleurs dans le symbolisme de ces deux tubercules que sa valeur en tant que femme féconde est soulignée. La question du rôle de la femme dans la société kanak n'est pas abordée dans l'exposition. Est-ce dû au fait que les commissaires de l'exposition soient des hommes ? L'unique figure féminine de l'exposition est celle de Stéphanie Wamytan à travers son projet de « robes libérées » [Figure 12]. Bien que sa présence soit remarquable et que le sujet de son travail cherche à démontrer l'émancipation du corps de la femme, les motifs érotiques dessinés sur les robes ramènent la figure de la femme à une situation purement sexuelle, situation qui n'est certainement pas représentative de sa place au sein de sa société. Par ailleurs, bien que Élise Patole-Edoumba, Cécile Mouillard et Anna Paini soient trois auteures du catalogue d'exposition, leur contribution ne traite pas plus de la femme kanak. Or, par ce manque d'attention envers la gente féminine, le discours du musée du quai Branly ne répond pas aux attentes d'une exposition qui se voudrait postcoloniale dont l'éthique ne doit exclure aucun profil. Toutefois, le sujet a été abordé par Marie-Claude Tjibaou, veuve de Jean-Marie Tjibaou, dans une entrevue disponible sur le site « Boutures de paroles : Kanak »⁵¹.

Enfin, nous traiterons globalement des textes qui complètent chacun des « Visages » puisque leur titre laisse penser qu'il s'agit d'analyses formelles d'objets tels que la hache-ostensoir, la flèche faîtière, le bambou gravé, la coiffe ou encore les massues et les sagaies. De

⁵¹ D'après Marie-Claude Tjibaou, la femme kanak est d'abord chargée de l'éducation de ses enfants mais aussi de la transmission des savoir-faire ancestraux (techniques, traditionnels et médicaux). Mais elle a aussi une position toute particulière de par son mariage, qui unit deux familles, deux clans. Ainsi peuvent naître de nouvelles tribus. Par ailleurs, Marie-Claude Tjibaou souligne l'importance de son rapport avec sa mère qui lui enseigne une éducation comportementale singulière, qu'elle transmettra à ses enfants. Voir l'entrevue intitulée « Le rôle des femmes dans la culture kanak » en ligne sur le site « Boutures de paroles : Kanak » : <http://bouturesdeparoles.com/detail.html>.

manière générale, les auteurs contextualisent la confection ainsi que l'utilisation de ces objets. Par exemple, dans le texte « Le bambous gravés » de Roger Boulay (2013 : 28) on y apprend que les bambous sont tenus par les « Vieux » en guise de bâton d'incantation. Aussi, dans « Coiffures et coiffes », Kasarhérou (2013 : 34) nous indique que les coiffures et coiffes étaient portées lors de cérémonies liées au deuil ou comme objet de séduction. Ou encore que les masques sont utilisés pour des fêtes à l'occasion de danses ou de pantomimes selon Kasarhérou dans son texte intitulé « Les masques » (2013 : 232). D'autre part, le lecteur prend connaissance du symbolisme de l'objet à travers son apparence graphique et son usage rituel. Approche essentielle à la lecture de l'objet, elle fait vivre les concepts énoncés auparavant. Bien qu'indissociable de l'analyse formelle de l'objet, son interprétation symbolique donne sens à sa confection. Par exemple, dans « La sculpture faîtière de la Grande case : archétype, styles régionaux ou variations ? », Boulay (2013 : 105) détaille les différents aspects du motif de paille nouée sur la perche de la flèche comme symbole du motif de l'interdit, du tabou. Quant à la Parole, elle est symbolisée par l'enfilade de coquillages sur la pointe de la perche selon l'auteur. Néanmoins, soulignons la référence à des témoignages occidentaux du 19^{ème} siècle dont l'interprétation est marquée d'un certain exotisme. Par exemple, la hache-ostensoir fut autrefois vu comme une hache de découpe des corps aux prises des mains « “des guerriers anthropophages” » rapporté par Boulay (2013 : 50). Nous pourrions avancer l'idée que les analyses menées dans la section « Visage » posent un regard ethnographique sur les objets puisque par définition ces derniers sont étudiés dans leur contexte de production, c'est-à-dire selon les mœurs et coutumes du peuple kanak. Bien qu'il s'inspire de recherches naturalistes, anthropologiques ou ethnographiques dirigées au cours des siècles précédents, ce regard s'écarte peu à peu d'une catégorisation stylistique comme l'avait annoncé Kasarhérou. En effet, dans « La sculpture faîtière de la Grande case : archétypes, styles régionaux ou variations ? », Boulay refuse de catégoriser les flèches faîtières selon des critères de style. Dans ce cas, Boulay (2013 : 100) parle de « variations plastiques » qui découlent de la circulation des hommes sur les chemins et axes d'échange et s'écarte ainsi de la démarche de l'historien de l'art du 19^{ème} siècle qui cherche à établir des styles comme il le prétend (2013 : 116) :

Laissons de côté la définition des styles, qui est une tentation indissociable des théories de l'histoire de l'art occidental de la seconde moitié du XIX^e siècle. Elle se justifie en

partie par l'existence de corpus d'œuvres aux volumes considérables et aux périodes historiques connues et attestées par une histoire écrite.

Enfin, rappelons encore une fois l'emploi de termes en langue *ajië* dans chaque analyse d'objets ce qui confère au discours une réaffirmation culturelle identitaire en opposition aux citations occidentales.

- Les Reflets :

Premièrement, d'un point de vue historique, le texte d'introduction à chaque « Reflet » contextualise brièvement la collecte des objets kanak à travers les époques. De cette manière, comme annoncé dans le texte d'introduction au catalogue de Kasarhérou (2013 : 12) et comme au sein de l'exposition, le lecteur constate l'évolution du regard occidental posé sur les différents éléments de cette collecte et par conséquent sur la définition de l'identité de l'« autre ». Comme l'indique les intitulés des différentes chapitres des « Reflets », c'est donc suivant les événements historiques marquants que ce recul est présenté au lecteur. Au même titre que l'architecture⁵² du musée, à travers ce discours l'exposition et le catalogue mettent le visiteur dans la position d'un explorateur qui, en définissant l'« autre », tente de se définir lui-même.

Dans un deuxième temps, la voix des « Reflets » est complétée par une succession de textes qui visent à définir sur quels supports le regard occidental s'est fondé. Encore une fois, le point de vue historique du regard occidental sur la culture kanak est présenté à travers la collecte des objets, donc la matérialité elle-même. À la lecture des textes, par regard occidental le lecteur comprend qu'il s'agit de la vision des différents profils des collectionneurs mandatés en Nouvelle-Calédonie de la fin 18^{ème} siècle à la première moitié du 20^{ème} siècle. Ces collectionneurs sont entre autres des navigateurs, des officiers, des zoologues, des historiens, des archéologues, des anthropologues, des ethnologues ou encore des pasteurs, ce qui amplifie les raisons épistémologiques qui poussent à collecter. La diversité de ces profils aura donc permis de collecter des objets de tous types à travers les musées français et

⁵² Architecture critiquée par certains, que nous traiterons dans le chapitre II, (II.1.b).

européens, qui en proposent une lecture propre à leur mission éducative. Par exemple, Boulay (2013 : 133) précise que les musées français collectent les objets sous l'influence des anthropologues. Les collections disparates étaient par ailleurs accueillies par les musées de région comme le musée de Grenoble, de Rennes, d'Aquitaine ou du Périgord, mais aussi par le musée du Trocadéro dont le nouvel élan aboutira à la création du musée de l'Homme. Quelque peu perçue lors de la visite de l'exposition, cette diversité apparaît désormais évidente à la lecture du catalogue. Globalement, c'est à travers la présentation de différentes personnalités de collectionneurs que Boulay et ses confrères parviennent à démontrer l'hétérogénéité des objets collectés tout en proposant un constat de l'évolution de leur perception tant par les collectionneurs que par les musées. Par exemple, avec le temps, les théories ethnographiques ne cherchent plus à établir une « histoire universelle (origine de la religion, de la magie, de la famille, de la propriété, du droit...) » de notre civilisation selon une étude comparative, qui d'après Patrice Godin (2013 : 138) repose sur des présupposés, mais plutôt à comprendre les us et coutumes des sociétés nonoccidentales selon leur propre idéologie (basée sur le concept de relativisme du début du 20^{ème} siècle énoncé par Franz Boas). On note à ce propos, que c'est au lecteur de tirer de telle conclusion car la voix des « Reflets » dirigée par Boulay se termine par l'analyse formelle et symbolique de quelques objets atypiques comme les figurines funéraires⁵³ ou la statuette anthropomorphe du Père Lambert⁵⁴. D'autre part, que ce soit à travers la personnalité d'un acteur important pour l'évolution de notre perception des Kanak ou pour l'objet lui-même, par essence, l'analyse formelle de chaque étude de cas renvoie aux qualités remarquables du support, à son objectivité et donc à sa matérialité. Elle met en avant la quantité d'objets rassemblés pour l'exposition, soit le colossal travail de l'IPKD sous-jacent à l'élaboration des textes⁵⁵.

Enfin, bien qu'il s'agisse d'un recul historique sur la perception occidentale des « autres » soulignons que Roger Boulay emploie le terme « Kanak » pour désigner les habitants de la Grande Terre, contrairement aux premiers auteurs des citations qu'il utilise et

⁵³ c.f : le texte intitulé « Les figurines funéraires » de Roger Boulay, p. 276.

⁵⁴ c.f : le texte intitulé « La statuette du Père Lambert » d'Emmanuel Kasarhérou, p. 280-282.

⁵⁵ À ce propos, au sein même du texte chaque objet est scientifiquement référencé par son numéro d'inventaire.

qui les désignaient péjorativement de sauvages, primitifs, indigènes ou encore naturels⁵⁶. Évidente et acquise, cette désignation par le nom propre des habitants de l'île n'est pas justifiée au sein des textes du catalogue.

Si l'exposition est une mise en espace des objets dans un lieu donné, le catalogue d'exposition palie à la temporalité de l'exposition et rend l'interprétation de son contenu pérenne. Complémentaires à l'exposition, les textes du catalogue font partie d'un dispositif communicationnel qui appuie davantage l'aspect scientifique des recherches menées pour définir le contenu de l'exposition. Bien qu'on distingue une portée propre à chacun, il est particulièrement aisé de recouper les textes d'introduction de chaque salle avec ceux de chaque section du catalogue, puisqu'on remarque une légère reformulation et réutilisation directe de certaines phrases. Néanmoins, la majorité des textes sont propres au catalogue. Hormis les textes d'introduction, que se soit pour l'exposition ou le catalogue, les textes sont originaux et spécialement conçus pour leur destination. Originellement fait d'une suite d'images, au fil du temps, le catalogue de musée se diversifie pour séduire le lecteur. Comme l'exposition, le catalogue assume son rôle de média par les nouvelles technologies communicationnelles qu'il emploie⁵⁷. À ce propos, Alain Chante (2013 : 140-141) rappelle que le catalogue de musée est un hybride entre lire et voir, et ajoute qu'il est à la fois un témoignage de l'exposition et la remplace : « Il devient ainsi le témoignage d'un ensemble éphémère, ayant vocation à transformer un événement – telle une exposition – en document, qui en sera la seule trace pour le futur [...]. Parfois même le catalogue ne soutient pas, ne prolonge pas l'exposition mais la remplace. » Dans *Les Cahiers national du Musée d'art moderne*, Roxane Jubert (1996 : 37) ira jusqu'à dire que le catalogue est une autre exposition :

⁵⁶ Roger Boulay avait réalisé l'exposition *Kannibals et Vahinés. Imagerie des Mers du Sud*, au MAAO du 24 octobre 2001 au 18 février 2002. L'exposition réunissait des récits illustrés de la fin du 18^{ème} au début du 19^{ème} siècle. Voir Isabelle, Leblic (2003). « Roger Boulay, *Kannibals et Vahinés. Imagerie des Mers du Sud* », *Le journal de la Société des Océanistes*, n°116. Elle y fait un compte-rendu du catalogue d'exposition. Les termes « Indiens », « sauvages », « cannibales » ont, selon la théorie de l'évolutionnisme, longtemps qualifié les Mélanésiens et les Polynésiens. Leblic souligne alors le fait que Boulay rappelle à ses lecteurs que l'histoire des représentations de ces « Autres » tourne surtout autour de l'opposition entre la figure du « kannibal » pour les Mélanésiens et la figure de la vahiné pour les Polynésiens, p. 117.

⁵⁷ c.f : Jean-Pierre Esquenazi (2002). *L'Écriture de l'actualité. Pour une sociologie du discours médiatique*, Grenoble : Presses universitaires de Grenoble, cité dans Vivianne Couzinet (2013). « La notion de catalogue : de l'imprimé au numérique », Alain Chante, *Bibliothèque et musée : notions et concepts communs*, Arles : Actes Sud, p. 131-151.

Si le propre d'une exposition est de montrer un moment de la vie culturelle, le plus souvent en présentant des « objets » dans leur forme originelle, le catalogue, lui, représente généralement la chose exposée. Il est à la fois transposition bidimensionnelle d'une matière donnée et conception à part entière. Par-delà le choix initial du contenu, l'ouvrage prend forme dans le temps de sa conception visuelle. De fait, le graphisme est à la représentation de l'objet ce que la scénographie de l'exposition est à la présentation de celui-ci [...]

Après avoir généralement identifier une lecture du symbolisme à travers la voix des « Visages » et une analyse plutôt formelle de l'objet à travers les « Reflets », nous ne pouvons affirmer une distinction nette entre ces deux discours. Intimement liés dans l'expression plastique de la culture kanak, il apparaît évident que l'immatériel et le matériel le sont également dans la lecture qu'on en fait. Loin d'être un catalogue raisonné ou un ouvrage historico-biographique, de par sa fonction littéraire, le catalogue « Kanak. L'art est une parole » suppléait à l'exposition tout en renforçant la confusion entre matérialité et immatérialité. De par le plan dialogique des « Visages » et « Reflets », tout en nuance, le catalogue permet à la fois une lecture explicite de l'immatérialité du patrimoine culturel kanak et son objectivation. Pour mieux comprendre l'empreinte du discours mise en place à travers les textes issus d'une telle exposition, nous tenterons de contextualiser les enjeux de l'apparition du musée du quai Branly et de son mandat.

CHAPITRE II - Le musée du quai Branly, une controverse

Pluridisciplinaire, la collection d'objets ethnographiques peut être abordée à travers les domaines de l'histoire de l'art, de l'anthropologie et de la muséographie. Particulièrement remise en question, dans l'enceinte du musée, la collection d'objets ethnographiques a subi l'influence du Primitivisme au début du 20^{ème} siècle. Le Primitivisme est un courant artistique qui définit l'objet ethnographique comme l'expression première d'une nouvelle source d'inspiration pour les artistes modernes. Exotique aux concepts occidentaux, l'« art primitif » est vu comme une médiation ambiguë mélangeant l'expression de rites païens, de l'érotisme, de pulsions primitives et sauvages, selon Sally Price, dans son ouvrage *Arts primitifs : regards civilisés*. Price (1995 : 76) ajoute que : « Dans le contexte des associations évolutionnistes [...], leur vie est “antérieure” aux contraintes que nous connaissons; dans une perspective moins historisante, elle est simplement “en dehors”. » En constante relecture, la définition de l'objet ethnographique et le caractère interdisciplinaire du Primitivisme animent historiens d'art et ethnologues. En opposition, à la veille d'une crise du musée d'ethnographie, leurs choix muséographiques se confronteront au sein de l'institution. Ce deuxième chapitre commence avec une synthèse d'approche historique visant à situer le musée du quai Branly à travers une généalogie de musées ethnographiques parisiens. Cette démarche cherche à illustrer la problématique choisie, pour ensuite avoir les outils nécessaires à l'analyse de la conception muséologique de l'exposition « Kanak. L'art est une parole » et du discours discriminatoire mis en place dans celle-ci.

Ancré dans la culture occidentale, le goût pour la collection s'intensifie à la Renaissance, donnant naissance à de nombreux cabinets de curiosités où les objets en tous genres y vivent un véritable âge d'or. Le cabinet de curiosité devient alors un temple de l'accumulation. Juxtaposés les uns aux autres, les « objets de curiosité » n'y sont pas classés et à peine identifiés mais suscitent l'évocation narrative des récits de voyages dont les effets occasionnent « [...] l'étonnement et la constitution d'un discours sur l'altérité » comme l'évoque Élise Dubuc (2002 : 43). Avec l'arrivée du musée d'histoire naturelle, on cherche à établir un inventaire exhaustif des objets rapportés et à les répertorier par catégories dans le but de mieux les comprendre et définir le monde. Selon Dubuc (2002 : 43), les collections ne sont plus des amas d'objets, elles deviennent organisées et confèrent à l'objet extra-européen

le statut de « spécimen » sous l'influence des sciences naturelles qui rapidement dotent cette nouvelle catégorie d'une connotation évolutionniste. Connotation péjorative apparue avec le discours anthropologique qui cherche à se démarquer des sciences naturelles et dont les critères de classement se résument à présenter les trophées et butins des différentes missions et conquêtes coloniales. Ensuite, les premières années du 20^{ème} siècle sont marquées par un engouement pour l'objet dit primitif. Par exemple, Paul Rivet et Georges-Henri Rivière contribuent à l'essor de la culture matérielle des peuples dits primitifs, de l'Amérique, de l'Océanie, et de l'Afrique notamment, en réorganisant la collection du Musée d'ethnographie du Trocadéro (MET) avant qu'il ne devienne le Musée de l'Homme. De son côté, Georges-Henri Rivière fonde le Musée national des Arts et Traditions Populaires (MATP). Dans l'enceinte de ce dernier, l'objet est davantage classifié et devient « objet-témoin » ou « artefact culturel » ou encore « objet social total » pour reprendre les termes d'Élise Dubuc. Reprenant l'analyse de cette dernière, Philippe Paré-Moreau (2008 : 39, 40) souligne que, « [...] l'artéfact culturel ou l'objet social total porte [alors] la connotation "d'élément de preuve" qu'on veut contextualiser, en donnant l'impression métonymique que la partie suggère le tout – que la culture matérielle porte en elle la culture immatérielle. » D'après Emmanuel Désveaux, dans son article « Le musée du quai Branly au miroir de ses prédécesseurs » (2002 : 222), la muséologie ne cherche plus à présenter les objets comme de simples documents, mais veut contextualiser et reconstituer les zones ethnographiques. Cette mise en situation permettrait de valider de ce qui est présenté au public comme un rapport global de l'expérience de l'ethnologue-muséographe. Cependant, ce discours semble fictif puisque cette mise en scène est faite dans la mesure du possible pour les muséologues et confère à l'objet le statut réducteur de « reflet » comme le suggère Paré-Moreau (2008 : 40). Malgré cet engouement, l'objet ethnographique va peu à peu connaître l'isolation du grand public et la poussière. Avec la retombée de cette vogue du primitif, le musée d'ethnographie connaît une importante crise dans les années 1930. À l'image du MET, sous E. T. Hamy, les objets s'entassent, dépourvus d'étiquettes et sans inventaire. Avec ses soixante-dix mille objets, ses problèmes financiers et l'exigüité des lieux, le musée passe au stade de délabrement sous Verneau qui ne parvient à lancer aucune initiative de rénovation par manque de tout appui gouvernemental. Bien que réorganisée sous Rivet et Rivière, la collection du MET ne fera pas

face à l'entrée de l'anthropologie dans les départements universitaires. Ainsi, la recherche anthropologique se détache du musée et remet en question les méthodes muséales utilisées. C'est à partir des années 1970 que cette crise sera largement surmontée par un regain d'intérêt pour le Primitivisme du 19^{ème} siècle.

Courant artistique d'abord présenté au grand public aux États-Unis avec l'exposition « Primitivism in 20th Century Art : Affinity of the Tribal and the Modern » présentée en 1984-1985 par le MoMA, qui voulait bouleverser les concepts artistiques bourgeois de l'époque. Proposant une juxtaposition de l'art tribal et de l'art moderne, l'exposition démontre à la fois le primitivisme du regard de l'artiste mais également celui du discours muséal qui, par abus de pouvoir, font de l'art extra-européen la forme première de l'art occidental. En Europe au début du 21^{ème} siècle, c'est en subissant ces changements de paradigmes muséaux que la collection du MET sera partagée entre le MATP et le Musée de l'Homme, dont la collection et celle du Musée des Arts d'Afrique et d'Océanie (MAAO) constitueront celle du Pavillon des Sessions du Louvre et du musée du quai Branly⁵⁸. En faisant leur entrée dans une institution universelle telle que le Louvre, les objets extra-européens ne sont plus exposés pour leurs qualités anthropologiques ou ethnographiques mais pour leurs qualités esthétiques selon la fervente volonté de Jacques Kerchache⁵⁹ qui en fait son cheval de bataille. Bien qu'ils fassent leur entrée au Louvre et au musée du quai Branly, les objets ethnographiques ne sont pas dénués de leur histoire coloniale et donc de leur statut d'objet culturel total. Néanmoins, en opposition à la contextualisation ethnographique, par ces changements institutionnels, l'objet exotique passe du statut d'« "artefact" culturel » ou « objet social total » à celui d'« œuvre d'art » selon les termes employés par Dubuc (2002 : 45), c'est-à-dire du rang iconique au rang esthétique créant une certaine confusion entre sa valeur ethnographique et sa valeur

⁵⁸ c.f : Krzysztof Pomian (2000). « Un musée pour les arts exotiques » Entretien avec Germain Viatte, *Le Débat*, n°108, p. 75-84.

⁵⁹ c.f : Martin, Bethenod (dir.) (2003). *Jacques Kerchache – portraits croisés*, Paris : Gallimard; Musée du quai Branly.

esthétique⁶⁰. Changement de paradigme effectif par l'autorité de l'œil averti de l'Occidental, seul capable d'élever un objet ethnographique au rang d'œuvre d'art selon Price (1995 : 108) :

[...], ce sont les membres du monde Occidental qui, encore une fois, parce qu'ils ont accès à la richesse matérielle et à la communication, prennent sur eux de déterminer la nature de la production artistique dans pratiquement toutes les régions du monde. Bref, les Occidentaux ont assumé la responsabilité de la définition, de la conservation, de l'interprétation, de la commercialisation et de l'existence future des arts du monde entier.

Et comme le souligne Dubuc (2002 : 33), les collections sur l'« autre » passent ainsi du mode culturel au mode artistique.

II.1 - L'arrivée du musée du quai Branly

II.1.a - Projet présidentiel

C'est dans ce contexte muséal que le projet du musée du quai Branly va apparaître. Spécialiste de la question des arts primitifs, l'américaine Sally Price consacre plusieurs ouvrages et articles au musée du quai Branly. Dans *Au musée des illusions : le rendez-vous manqué du quai Branly* (Paris Primitive : Jacques Chirac's Museum on the quai Branly), Sally Price tente de savoir comment définir l'unité des arts appelés primitifs pour comprendre pourquoi on les a rassemblés sous un même toit. Pour cela, elle contextualise l'apparition du musée du quai Branly dans le paysage muséal parisien et revient sur la rencontre de deux hommes à l'origine du projet. Selon l'auteur, c'est donc en 1990 sur les plages de l'île Maurice que Jacques Chirac rencontre Jacques Kerchache. De cette rencontre fortuite naîtra une amitié qui durera près de 10 ans, avant que Kerchache ne soit emporté par un cancer de la

⁶⁰ c.f : aussi le chapitre 6. « Œuvres d'art et objets ethnographiques » de l'ouvrage de Sally Price (1995). *Arts primitifs : regards civilisés*, p. 127. L'auteur y aborde la distinction faite entre ces deux « types » d'objets. Autrement dit, elle traite du changement de statut de l'objet ethnographique à celui de concept esthétique et sa contextualisation au sein du musée, notant les différences d'appréciation de valeur que le discours occidental peut porter sur l'objet : « Les objets ethnographiques deviennent des chefs-d'œuvre de l'art universel dès qu'on les débarrasse de leur contextualisation anthropologique et qu'on estime qu'ils peuvent s'imposer uniquement sur leurs qualités esthétiques. », p. 132. C'est pourquoi les historiens d'art et les anthropologues s'opposent quant à l'exposition de l'objet ethnographique.

gorge lors d'un voyage au Mexique. Selon Price (2011 : 28), « c'est apparemment son amitié avec Kerchache qui a permis à Chirac d'intégrer sa fascination pour les cultures du monde à sa carrière politique. » Jacques Chirac reprendra les préceptes énoncés par Jacques Kerchache dans son manifeste « Pour que les chefs-d'œuvre du monde entier naissent libres et égaux » paru dans *Libération* le 15 mars 1990. Publié en pleine page, Kerchache ajoute à son manifeste une pétition signée par cent-quarante-huit personnalités internationales pour convaincre de l'évidence de faire entrer les arts premiers au Louvre. On y trouve des écrivains, des artistes, des critiques, des marchands d'art, des universitaires, des hommes et femmes politiques et des anthropologues⁶¹. Au-delà de cette amitié, dans l'optique de rehausser le statut des arts premiers en France l'étroite collaboration entre les deux hommes réunie à la fois une ambition culturelle, celle de faire entrer les arts premiers au Louvre pour Kerchache, et une ambition politique, celle de bâtir un nouveau musée dont l'ampleur relève d'un mandat politique pour Chirac. Comme d'autres hommes politiques avant lui : Georges Pompidou et le Centre Pompidou, Giscard d'Estaing et le musée d'Orsay, Mitterrand qui lance son programme de grands travaux urbanistiques afin de promouvoir le rôle de la France dans l'art et lègue à son pays une bibliothèque nationale, un opéra, des innovations architecturales au Louvre et la Grande Arche de la Défense ; le musée du quai Branly est le projet politique d'un homme. En effet, les figures politiques que sont ces hommes représentent l'identité collective et l'appartenance sociale française dont la culture est un facteur d'identification communautaire. Principal lieu d'expression de la culture, le musée est une médiation de l'identité nationale prônée par ces politiques. Ainsi, l'engagement de Jacques Chirac pour le projet d'« une institution dédiée aux cultures autres »⁶² montre l'importance symbolique de la création du musée du quai Branly qui participe à déterminer l'identité culturelle de la France

⁶¹ c.f : Sally Price (2011), *Au musée des illusions, le rendez-vous manqué du quai Branly*, p. 73. L'auteur cite les plus grands anthropologues qui ont participé à cette pétition : Marc Augé, Georges Balandier, Simone Dreyfus-Gamelon, Maurice Godelier, Françoire Héritier-Augé, Michel Leiris et Denise Paulme-Schaeffner. Elle mentionne que Claude Lévi-Strauss ne figurait pas dans le liste et nous fait part de ses raisons obtenues lors d'une conversation en 2005 : « Je crois que c'était une grosse erreur. Le musée du Louvre n'est pas du tout un musée universel. Les collections d'art asiatique qui ont été autrefois au Louvre sont maintenant dans un musée séparé. Le rôle du Louvre, c'est de rassembler tout ce qui a formé la tradition française et occidentale, et de même que la Chine et le Japon ont leur musée, les arts premiers ou primitifs doivent avoir le leur. Déjà le musée du Louvre est beaucoup trop gros ! »

⁶² Discours d'inauguration du musée du quai Branly prononcé par le président.

auprès d'elle-même et des autres⁶³. De fait, rappelons qu'en France les musées appartiennent à l'État. C'est lui qui gère les subventions et le personnel du musée et c'est la Direction des Musées de France (DMF), devenue en 2010 la Direction Générale des Patrimoines (DGP), qui gère les musées. Comme le rappelle Sally Price (2011 : 54), c'est à la fin du 20^{ème} siècle que l'État lâche du lest sur les musées pour leur donner plus d'aisance dans la gestion des collections. À ce propos, Price (2011 : 55) cite Nélia Dias⁶⁴ (1991 : 109) qui, dans son livre *Le Musée d'ethnographie du Trocadéro*, dénonce l'emprise de l'État sur les musées : « Il n'est pas sans intérêt de noter que cette particularité de la muséologie en France, à savoir son étroite dépendance des pouvoirs publics, fait [...] sa fragilité, la rendant vulnérable aux influences politiques. » Peu à peu décentralisés de la DGP, les musées deviennent des établissements publics et gagnent ainsi en autonomie. Néanmoins, de par leur statut d'institutions étatiques, ces projets muséaux suscitent souvent la division. Avec l'annonce d'un musée des arts primitifs, le projet du futur président vient remettre en question le fondement des collections des institutions ethnographiques parisiennes jusqu'à leur existence. Alors qu'il devient président de la République, en 1995 Jacques Chirac nomme Philippe Douste-Blazy ministre de la Culture dont la tâche est de créer une commission d'études sur les modalités de présentation des arts primitifs au Louvre et sur le devenir du Musée de l'Homme et du MAAO⁶⁵. Commission qui aboutira en 1996 au vote pour la création d'une huitième section au Louvre consacrée aux arts d'Afrique, d'Amériques, d'Asie et d'Océanie et pour le rassemblement des collections ethnographiques de ces deux musées sous un même toit régi par les ministères de la Culture et de l'Éducation⁶⁶. Par le pouvoir politique de son ami, Jacques Kerchache voit ainsi aboutir son ambition de faire entrer « les trois quarts de l'humanité »⁶⁷ au Louvre. Néanmoins, bien que menées par les autorités politiques, c'est dans la polémique que la

⁶³ Mémoire de fin d'études de Stéphanie Launay intitulé « Le musée du quai Branly, construction et représentation des identités par la médiation muséale », Université Lumière Lyon 2, Institut d'Études Politiques, 2007, p. 10.

⁶⁴ c.f. : Nélia Dias (1991). *Le Musée d'ethnographie du Trocadéro, 1878-1908 : anthropologie et muséologie en France*, Paris : Presses du CNRS.

⁶⁵ c.f. : Stéphanie Launay (2007). « Le musée du quai Branly, construction et représentation des identités par la médiation muséale », p. 11-12-13.

⁶⁶ Article intitulé « Jacques Chirac inaugure aujourd'hui les salles consacrées aux œuvres africaines, amérindiennes et océaniques. Le Louvre s'ouvre enfin aux arts premiers. Ce nouvel espace suscite la controverse alors qu'un musée spécialisé doit voir le jour en 2004 quai Branly » de Vincent Noce publié dans *Libération* le 13 avril 2000.

⁶⁷ Termes tirés de son manifeste publié dans *Libération* le 15 mars 1990.

collection du Pavillon des Sessions du Louvre et le musée du quai Branly voient respectivement le jour en 2000 et 2006.

II.1.b - Nouvelle structure

Au-delà d'avoir intégré les arts premiers à une institution existante telle que celle du musée du Louvre, le projet présidentiel aussi ambitieux soit-il se poursuit par la création d'une nouvelle structure muséale qui leur sera entièrement consacrée. Perceptible selon différents points de vue épistémologiques, cette nouvelle structure est aussi bien muséologique, qu'architecturale et muséographique. Selon une perspective historique nous aborderons successivement ces différentes approches afin de mieux comprendre l'envergure du projet dans le paysage muséal parisien.

Premièrement, par la fusion des collections du Musée de l'Homme et du MAAO le musée du quai Branly hérite de plus de 300 000 objets. Bien qu'en période de crise jusque dans les années 2000, le legs des collections de ces deux musées ne s'est pas fait sans émoi. Largement couverte par Sally Price dans son ouvrage *Au musée des illusions, le rendez-vous manqué du quai Branly*, cette période de transition est significative d'un bouleversement muséologique. Hormis une nouvelle structure architecturale, il s'agit de remanier les collections ethnographiques qui y prendront place. Comme le souligne Price (2011 : 139), aux coupes budgétaires s'ajoute une évolution de la recherche ethnographique qui se désintéresse peu à peu de l'étude des cultures matérielles pour se pencher sur les relations sociales qui régissent les objets. De plus, outre les propositions de rénovations qui n'ont jamais abouti, le musée de l'Homme connaît une querelle interne due à la mauvaise communication et gestion entre les trois laboratoires qui le constituent (ethnologie, préhistoire et anthropologie physique). Néanmoins, fort de ses difficultés le personnel reste uni et entre en grève contre le démantèlement de sa collection dont l'issue sera malheureuse pour leur cause. Tout aussi en péril, le MAAO aborde l'arrivée d'une nouvelle institution comme une renaissance pour ses collections selon Sally Price (2011 : 163). En effet, contrairement au musée de l'Homme, le

MAAO est plus favorable à voir partir ses objets dans un musée d'art puisque déjà reconnus en tant qu'œuvres d'art dans son enceinte. D'ailleurs, d'après les propos de Price (2011 : 163) nous remarquons des similitudes entre le musée du quai Branly et le MAAO. D'abord, Cécil Guitart nommé directeur en 1992 lançait un projet pluridisciplinaire de rajeunissement du musée dont « le dialogue des cultures » était le mot clé et que Jacques Chirac reprendra dans l'intitulé de son musée « Musée du quai Branly, là où dialoguent les cultures ». Chirac en prononcera l'essence dans son discours inaugural :

Promouvoir, contre l'affrontement des identités et les logiques de l'enfermement et de ghetto, l'exigence du décroisement, de l'ouverture et de la compréhension mutuelle. Rassembler toutes celles et tous ceux qui, à travers le monde, s'emploient à faire progresser le dialogue des cultures et des civilisations. [...] Plus que jamais, le destin du monde est là : dans la capacité des peuples à porter les uns sur les autres un regard instruit, à faire dialoguer leurs différences et leurs cultures pour que, dans son infinie diversité, l'humanité se rassemble autour des valeurs qui l'unissent.

Par ailleurs, Germain Viatte⁶⁸ est à la fois promu directeur de la muséographie du quai Branly en 1997 et directeur du MAAO en 1999 avant sa fermeture, supervisant ainsi le transfert et la restauration des objets. Une fois digéré l'épineux sujet de la transplantation des collections des deux anciennes institutions, les objets ont été entreposés dans des laboratoires de l'hôtel industriel Berlier pendant trois ans (de 2001 à 2004) où près de quatre-vingt personnes les ont restauré un à un. Après restauration, les quelques 300 000 objets sont inventoriés puis enfermés et contenus dans la Bibliothèque François-Mitterrand avant de prendre place dans le nouveau musée⁶⁹. Au-delà de l'aspect physique du transfert des collections, revenons sur le sens épistémologique de la muséologie de ce futur musée. Déjà amorcée dans les années 1960, André Malraux pose la question de la réunion des objets ethnographiques en un seul lieu. Par manque d'autorité sur les musées dépendant du Ministère de l'Éducation, il s'évertue néanmoins à donner une nouvelle perspective artistique au musée de la France d'Outre-mer⁷⁰. Quelques décennies plus tard, c'est grâce à la collaboration des deux Jacques que le projet de Malraux aboutira au musée du quai Branly. À l'image du discours esthétique prôné par

⁶⁸ Germain Viatte est conservateur général du patrimoine, ancien responsable de la muséographie du quai Branly, aujourd'hui conseiller scientifique auprès du directeur Stéphane Martin.

⁶⁹ Sources tirées de l'ouvrage de Sally Price, *Au musée des illusions, les rendez-vous manqués du quai Branly*, p. 189. L'auteur ajoute qu'en octobre 2004, une fois la mission de restauration terminée, les laboratoires fermèrent. Les objets étaient « inventoriés, pesés, mesurés, nettoyés, fumigés, photographiés, catalogués et parfois réparés » puis entreposés dans la bibliothèque pour un coût total de 15 millions d'euros.

⁷⁰ c.f : Germain Viatte (2003). « La muséologie au musée du Quai Branly », p. 1.

Kerchache, les objets ethnographiques exposés au Louvre seront reconnus pour leurs qualités graphiques uniquement. Mais, comme le discours muséologique du MAAO, Chirac annonce un musée du quai Branly qui ne sera ni un musée ethnographique ni un musée de beaux-arts. En plus d'être un chantier des collections, il s'agit d'un projet culturel qui vise à exposer les objets pour leur valeur esthétique⁷¹ tout en tentant de faire paraître leur valeur symbolique originelle. Pour cela, il est essentiel de voir comment la forme du musée suggère le fond de son contenu.

Deuxièmement, de manière générale l'architecture donne une visibilité dans l'espace urbain offrant un véritable support identitaire public. Au-delà de son rôle de conservateur, le musée est un lieu de pouvoir comme le souligne Jean Lacouture⁷² (Lacouture, cité par Dubuc 1998 : 86) : « Succédant aux grands monuments de l'Église et de la monarchie, et souvent dans les mêmes murs, les musées ont, au-delà de leur contenu et de leurs activités, une fonction symbolique, que traduisent leur architecture et leur emplacement dans la ville. » C'est en février 1998 que Jacques Chirac annonce l'emplacement de son futur musée, situé entre le quai Branly et la rue de l'Université (dans le 7^{ème} arrondissement) sur un terrain de 25 000 mètres carrés qui appartenait à l'État. Localisé au centre de Paris au pied de la tour Eiffel, le futur musée entre dans le cercle géographique des institutions de renom telles que le Louvre, le musée d'Orsay, le Palais de Tokyo entre autres. Certes moins ancré dans la trame urbaine que le Centre Pompidou, le musée du quai Branly est néanmoins associé à la haute diplomatie puisque proche du ministère des Affaires étrangères selon Élise Dubuc (1998 : 89). Simple toponyme, le projet présidentiel éprouve des difficultés à s'auto-dénommer tant il est atypique comme le souligne Emmanuel Désveaux (2002 : 219) dans « Le musée du quai Branly au miroir de ses prédécesseurs ». Malgré cette peine, Jacques Chirac va prodiguer à son musée une identité architecturale marquée. Six mois plus tard, le président lance le concours international de maîtrise d'œuvre pour la construction du musée dont Jean Nouvel sortira gagnant⁷³ et dont les travaux débiteront en 2001. Du point de vue extérieur, le musée du quai Branly possède la particularité d'être situé au centre d'un jardin luxuriant de 18 000 mètres

⁷¹ c.f : Jean Davallon (2011). « Le pouvoir sémiotique de l'espace. Vers une nouvelle conception de l'exposition ? », *Hermès, La Revue*, n°61, p. 38-44,

⁷²c.f : Jean Lacouture (1991). *Les Musées en chantier*, Paris : Enjeux-Couture, XVI.

⁷³ Jean Nouvel gagne le concours face aux deux autres finalistes, Peter Eisenman/Felice Fanuele et Renzo Piano.

carrés créé par Gilles Clément et préservé des bruits de la ville par une palissade de verre de six mètres de hauteur⁷⁴, qui sert aussi de panneau d'affichage pour annoncer les expositions en cours ou à venir⁷⁵. En supplément à cette végétation au sol qui anime l'horizontalité de l'édifice, à l'ouest de la palissade de verre, le mur végétal de Patrick Blanc (dont la presse a beaucoup parlé comme le rappelle Sally Price⁷⁶) aboutit l'idée de verticalité verdoyante du projet. Hormis l'approche végétale de la volumétrie du musée, ce dernier est perçu comme un espace unique et diversifié dans ses volumes. En effet, plusieurs « boîtes » rouges ressortent de la surface du bâtiment laissant imaginer des univers propres à chacune. Au-delà de l'originalité architecturale de Jean Nouvel inévitablement perceptible par tous, de manière générale l'architecture extérieure peut influencer l'espace intérieur. Or, contrairement aux lignes droites de la structure, l'intérieur laisse place aux courbes, comme nous le verrons dans la symbolique de la muséographie du musée. Indépendants, les volumes extérieurs et intérieurs mis en œuvre démontrent que l'architecte peut, au stade du projet qui le concerne, manipuler le point de vue du spectateur face au bâtiment et *à fortiori* à l'objet. Comme l'histoire du musée ethnographique le prouve, aujourd'hui le musée est un lieu qui bouge avec la société.

Enfin, au-delà des zones prévues pour accueillir de nombreuses activités culturelles comme le théâtre Claude Lévi-Strauss, la salle de concerts, l'auditorium, la salle de cinéma, la salle de lecture Jacques Kerchache, la médiathèque et la bibliothèque ; la muséographie est conçue de la manière suivante : de part et d'autre de la galerie des collections permanentes, deux mezzanines accueillent les expositions temporaires et une troisième sert d'espace multimédia (des ordinateurs y sont mis à disposition pour fournir le complément d'information, nécessaire à la compréhension de l'utilisation des objets dans leur société et culture d'origine, si le visiteur le désire). À travers la galerie et les mezzanines, le parcours est serpenté par « la rivière » et ponctué de supports médiatiques (textes, photographies, sons) indispensables à la contextualisation des objets. D'ailleurs, de manière générale, les technologies sont de plus en plus utilisées dans les musées de société notamment pour mettre en valeur les objets, mais aussi actualiser leur médiation dans l'espoir de répondre aux attentes

⁷⁴ c.f : Germain Viatte, « La muséologie au musée du Quai Branly », p. 3.

⁷⁵ c.f : Sally Price (2011). *Le musée des illusions, le rendez-vous manqué du quai Branly*, p. 207.

⁷⁶ c.f : Ibid.

du public. Par l'action participative du public, le musée tend ainsi à être un laboratoire. En désacralisant l'objet, il tente de produire un savoir nouveau. De cette manière, les sens sont mis en éveil au sein du musée. Le visiteur navigue activement entre les espaces et n'est pas simplement en train d'assimiler une suite d'objets. Comme un symbole de ces changements muséologiques, la « rivière » de Jean Nouvel porte le visiteur à travers ces espaces médiatisés. Dans leur ouvrage *Exhibition Experiments (New Interventions in Art History)*, de manière générale Basu et Macdonald⁷⁷ appuient l'idée de mettre les sens en éveil au sein du musée, ce que tend à faire la muséographie de Jean Nouvel au musée du quai Branly. Comme un navigateur, le visiteur vogue à travers des repères spatiaux temporels construits. Or, pour Emmanuel Désveaux (2002 : 225), la muséographie du musée du quai Branly ne devrait plus renvoyer à une fiction comme ce fut aussi le cas à l'occasion de « la muséographie “trophée” et la muséographie “ethnographique” », mais devrait résister à cet outil de séduction soumis par les « diktats du marché ». Bien qu'un discours s'installe par l'entremise de l'architecture intérieure, les conservateurs en charge de la sélection des objets instaurent un parcours géographique par aires culturelles afin d'ôter toute approche critique. Ainsi chaque zone possède son propre caractère artistique, historique, ethnographique. Comme le souligne Germain Viatte (2007 : 7), « les reconstitutions ont été bannies au profit de mises en évidence très sobres, soulignant la force d'un objet ou l'intérêt d'une séquence. » Bien que la contextualisation reconstituée soit atténuée voir bannie, la muséographie met l'accent sur l'histoire des collections afin de retracer l'histoire des contacts et échanges entre les Occidentaux et les autres, non sans générer de débats.

II.1.c - Musée controversé

Bien qu'assurée par Chirac lors de son discours d'inauguration : « [...] cette galerie d'art primitif est bien un dispositif “permanent au cœur du plus grand musée du monde” »⁷⁸, la pérennité de la huitième section du Louvre est sujet à débat et pose la question de la définition

⁷⁷ c.f : Paul Basu et Sharon Macdonald (2007). « Introduction : Experiments in Exhibition, Ethnography, Art, and Science », *Exhibition Experiments (New Interventions in Art History)*, Malden : Wiley-Blackwell Publishing, p. 9-21.

⁷⁸ Article de Vincent Noce publié dans *Libération* le 13 avril 2000.

des exigences esthétiques de l'institutionnalisation. Comme sous-entendu précédemment, l'exposition d'objets extra-européens hors des murs du musée d'Ethnographie suscite une confusion entre présentation esthétique et présentation ethnographique, remettant en question la contextualisation scientifique de l'objet⁷⁹. Prôné par Jacques Kerchache, le parti pris de l'exposition au Pavillon des Sessions du Louvre est clairement esthétique bien que, dans son discours utopiste, Jacques Chirac annonce que « l'idée, c'est de dépasser définitivement l'absurde querelle entre l'approche esthétique et l'approche ethnographique ou scientifique »⁸⁰. Lors de cette querelle, certains déplorent l'approche esthétisante des objets ethnographiques. Par exemple, dans son article « Croire aux arts premiers » Gaetano Ciarcia⁸¹ (2001 : 341) critique la survalorisation de l'esthétique par rapport au contenu anthropologique et historique. Selon lui, la contextualisation de la conception de l'œuvre est inférieure au résultat plastique et à son interprétation, créant ainsi une relation de dominant/dominé qui laisse place à « la compréhension intuitive de l'œuvre comme révélation et initiation. » Il ajoute que l'unique approche esthétique entraîne des idiosyncrasies dans les textes mis en place et implique une réification de l'apparence des objets aux yeux des spectateurs. Ainsi, la « parfaite lisibilité » promise par Kerchache, dont l'attitude est « exhaustive et œcuménique » selon Ciarcia (2001 : 342-344), est erronée. Partisan ou non de l'esthétique, l'idée d'œuvre d'art est un concept occidental moderne selon lequel les objets nonoccidentaux sont relus et interprétés par les Occidentaux qui leur donnent une nouvelle signification. En effet, au-delà de conserver un patrimoine que les cultures nonoccidentales n'ont pas les moyens institutionnels de faire, la décontextualisation ou technique de dépaysement selon Claude Lévi-Strauss consiste, par le pouvoir de la muséification, à reconnaître les qualités esthétiques d'un objet alors qu'elles sont insignifiantes dans son contexte culturel d'origine. Néanmoins, en passant du mode culturel au mode artistique et « à défaut de familiarité ou de sensibilité, l'approche esthétique peut [...] créer une émotion et éveiller la curiosité des populations citadines et touristiquement

⁷⁹ c.f : Julien Guilhem (2000). « Art primitif ou patrimoine culturel ? Le Musée du quai Branly », *Ethnologies comparées*, n°1, p. 1-16.

⁸⁰ c.f : Sally Price (2011). *Au musée des illusions. Le rendez-vous manqué du quai Branly*, p. 98-99.

⁸¹ Gaetano Ciarcia est actuellement professeur d'ethnologie à l'Université Paul-Valéry Montpellier 3 et chercheur au CERCE (Centre d'Étude et de Recherche Comparative en Ethnologie). Entre 1995 et 1998, il analyse à une échelle locale, nationale et internationale, les processus de construction patrimoniale s'appuyant sur les usages communautaires du passé, sur les discours des ethnologues et sur l'attrait de ses représentations esthétiques et folkloriques. Entre 2005 et 2007, il a été chargé par le ministère de la Culture d'une étude sur la migration et les usages du concept de « patrimoine immatériel » en France.

mondialisées » d'après Élise Dubuc (2002 : 37). Curiosité également éveillée par la remise en question de l'appellation des arts extra-européens. En effet, un nouveau terme « arts premiers »⁸² apparaît dans l'optique de marquer une distanciation avec le Primitivisme du 19^{ème} siècle et le colonialisme du début du 20^{ème} siècle dont les arts des « autres » sont qualifiés par « art nègre », « arts lointains », « art tribal », « arts exotiques », « arts sauvages », « arts primordiaux » et « art primitif »⁸³. Bien que jugé plus respectueux, le nouveau terme est remis en question et des comités furent chargés de déterminer le nom du futur musée, aboutissant à un « musée des Arts et des Civilisations », puis un « musée de l'Homme, des Arts et des Civilisations » et enfin au musée du quai Branly. Le terme « arts premiers » fut d'abord employé par les écrivains et éditeurs selon Sally Price (2011 : 75) :

Au printemps 2000, *Télérama*, *Connaissances des arts* et *Arts d'Afrique noire* annonçaient en gros caractères que les arts premiers arrivaient au Louvre, les librairies et les boutiques des musées vendaient des livres dont le titre parlait d'arts premiers et le très populaire CD-ROM intitulé *Chefs-d'œuvres et civilisations : Afrique, Asie, Océanie, Amériques* avait pour sous-titre : “Les Arts premiers au Louvre”

Dans la seconde moitié du 20^{ème} siècle, cette requalification est pour Jacques Chirac l'occasion de refuser l'ethnocentrisme occidental à qui on attribue la prétendue suprématie de l'expression humaine et d'éclaircir « l'opposition factice entre approche esthétique et approche ethnographique »⁸⁴. Bien qu'issu d'une tendance progressiste, le projet du président ne parvient pas à passer au travers de la controverse.

Moins formellement esthétisant qu'au Louvre, le discours muséographique du musée du quai Branly suscite beaucoup de questions quant à l'approche scientifique des objets. L'anthropologie, l'ethnologie, l'ethnographie sont des domaines de recherche qui abordent l'objet différemment et que le musée du quai Branly prétend rassembler sous un même toit. Sans être ni un musée ethnographique ni un musée d'art, le projet se démarque de ses prédécesseurs par le discours muséal qu'il met en place. En effet, sur le modèle du Pavillon des Sessions, le quai Branly propose des salles multimédia annexes aux espaces d'exposition qui offrent aux visiteurs la possibilité d'approfondir leur savoir sur les objets exposés. Mais

⁸²c.f : Krzysztof Pomian (2000). « Un musée pour les arts exotiques » Entretien avec Germain Viatte, *Le Débat*, n° 108, p. 75-84.

⁸³ Termes cités par Sally Price (2011). *Au musée des illusions, le rendez-vous manqué du Quai Branly*, p. 75.

⁸⁴ Termes repris du discours inaugural du quai Branly.

contrairement à son antenne du Louvre, au sein de l'espace d'exposition permanent, le parcours muséographique du quai Branly est ponctué d'éléments médiatiques de contextualisation de l'objet. Ainsi, à *contrario* des cartels minimalistes, le visiteur peut prendre connaissance d'informations ethnographiques complémentaires à l'objet exposé. Par un parcours conceptualisé autour d'une approche naturaliste voulue par l'architecte, au-delà d'imposer au spectateur une perception esthétique-ethnocentrique de l'objet, la muséographie remet en question l'authenticité de l'objet selon Franz Boas dans *L'art primitif*. Ici, la notion de diffusionnisme⁸⁵ énoncée par Franz Boas est annihilée par une remédiation de l'objet dont le symbolisme ne se transmet plus entre membres de sa société d'origine mais est déporté dans la société occidentale. Cette remédiation est d'ailleurs assumée puisque le musée pose un regard sur l'intérêt que les objets ethnographiques ont suscité en Occident, dont l'exposition temporaire « D'un regard l'autre. Histoire des regards européens sur l'Afrique, l'Amérique et l'Océanie »⁸⁶ en est le manifeste. En systématisant de cette manière le regard sur l'« autre » et en modifiant la lecture de l'objet en œuvre d'art semi-contextualisée, le discours muséal du quai Branly est impérialiste puisqu'il domine sur le jugement personnel du spectateur mais surtout interfère la signification originelle de l'objet. Néanmoins, il faut noter que contrairement à l'approche purement esthétique du Louvre, la muséographie du musée du quai Branly prend en considération dans une certaine mesure l'immatérialité de l'objet. Selon des propos tenus par André Desvallées⁸⁷ (Desvallées, cité par Dubuc 2002 : 35) :

Pour sortir de l'impasse dans laquelle se sont enfermés les musées, les rénovateurs de l'institution pensent que seule une capacité à se transformer pourra lui assurer un certain avenir. Il faudra pour cela trouver un "sens" aux objets ailleurs que dans leur

⁸⁵ Notion énoncée par Franz Boas (2003). *L'art primitif*, 1927. Boas se demande alors comment un style peut fournir deux interprétations différentes à une même forme ou pourquoi une forme conventionnelle peut être rendue de manière à évoquer deux sujets différents ? Pour répondre à cette question, il s'agirait de savoir si les formes réalistes deviennent stylisées ou à l'inverse si le motif est devenu une forme réaliste. Boas ne propose pas de réponse directe. Il faut alors comprendre quelle a été la distribution des motifs décoratifs d'une tribu à l'autre. Implicitement, Franz Boas nous parle de diffusionnisme des formes primitives.

⁸⁶ « Véritable manifeste pour le nouveau musée, elle pose la question de l'altérité à travers un exceptionnel ensemble d'objets. Idoles, bibelots exotiques, fétiches, sculptures primitives tracent la diversité de ces approches qui amorcent une histoire de la culture occidentale dans son rapport à l'Autre, perçu tantôt comme l'être originel, pur et innocent, tantôt comme le sauvage ou le cannibale aux instincts sanguinaires. [...] Cette promenade dans le temps et l'espace invite à suivre l'évolution et les errances du goût, entre l'émerveillement et l'effroi, la curiosité et le fantasme, le mépris et la reconnaissance. » d'après le site web du musée du quai Branly, www.quaibranly.fr, rubrique « Programmation. Expositions passées ».

⁸⁷ c.f. : André Desvallées (2000). « Où se situe le support de sens ? », Yves Girault (ed.), *Des expositions scientifiques à l'action culturelle, des collections pour quoi faire ?* Paris : Éditions du Muséum national d'histoire naturelle, p. 8-21.

“authenticité” et, notamment, pleinement reconnaître tous les aspects immatériels de la culture matérielle.

Au delà de la controverse du discours esthétisant face au discours ethnographique, André Desvallées propose de faire dialoguer les cultures par le témoignage intégral des cultures présentées. Dix ans plus tard, dans son article « Cultures en dialogue : option pour les musées du 21^{ème} siècle », Sally Price (2009 : 271) approfondie la réflexion et soulève une nouvelle orientation de cette querelle à savoir « qui parle pour qui ? ». De cette manière, elle se demande quelle est la valeur de la nouvelle signification des objets dans la mesure où notre monde se veut « postcolonial », comme le prétendait Jacques Chirac dans son discours inaugural au musée du quai Branly. De part son évolution, le « nouveau » musée ethnographique remet en cause une certaine pratique héritée du colonialisme et estompe idéologiquement « la frontière entre ceux qui regardent et ceux qui sont regardés » selon Sally Price (2009 : 270). Pour mettre en application cette évolution de paradigme, il faut remettre en question le pouvoir du discours muséal à savoir qu’il ne faut plus parler pour l’autre mais donner la parole à l’autre, et par conséquent tenir compte du contexte dans lequel les objets ont été collectés, et donner aux Autochtones l’accès à la modernité du dynamisme culturel et aux techniques de conservations occidentales. Élise Dubuc voit alors apparaître le concept d’« objet-sujet »⁸⁸ qui permet de faire émerger le sujet dans le champ de l’objet. Bien que souhaité par Jacques Chirac, l’investissement des « autres » au sein du musée ne s’est pas vu être appliqué dans les premières années. Le savoir didactique transmis au public passe donc nécessairement par l’interprétation des Parisiens qui sont employés au musée et dont le discours scientifique s’oriente autour de l’histoire des œuvres avant la colonisation ou bien lors des contacts entre Européens et nonoccidentaux. Par le discours néoprimitiviste imposé par le musée du quai Branly, l’objet subit encore aujourd’hui un « déplacement de sens » selon Sally Price (2009 : 275). Pour l’auteur, il serait donc utopique de pouvoir retransmettre toute la symbolique des objets dans la mesure où, par son dispositif, le musée exerce son autorité. Les objets possèdent des significations multiples et souvent complexes dans leur culture

⁸⁸ Concept énoncé par Élise Dubuc dans Marc-Olivier Gonseth, Jacques Hainard et Roland Kaehr (2002). « Entre l’art et l’autre, l’émergence du sujet » et repris par Philippe Paré-Moreau (2008). *Le Primitivisme : entre sujet et objet*, p. 38.

d'origine, ce qui est difficilement transmissible derrière une vitrine de musée. Dans le but de considérer et contextualiser le symbolisme de l'objet présenté, soit sa part d'immatérialité, nous tenterons de voir quelle est la stratégie adoptée en 2013 par le musée du quai Branly.

II.2 - L'exposition « Kanak. L'art est une parole » dans ce contexte muséologique

II.2.a - La scénographie des salles

Empreint de la mondialisation dans laquelle l'institution muséale évolue et de sa fonction pédagogique, le musée du quai Branly se devrait de proposer de nouvelles actions sur l'objet ethnographique. Dans une optique postcoloniale, que Jacques Chirac (2000 : 88) interprète ainsi, il semblerait que le musée du quai Branly tente de remettre en question les pratiques héritées de l'histoire des musées ethnographiques dont il est issu :

La querelle entre l'approche dite "esthétique" et "ethnographique" n'a plus lieu d'être. Le musée du Quai Branly en fera la démonstration. [...] Les œuvres, grandes ou modestes, admirables selon les critères les plus exigeants ou simples témoins d'un autre mode de vivre et de créer, ne seront plus monopolisées par un discours magistral, inévitablement européocentré et réducteur, qu'il soit celui de l'émotion esthétique ou celui de la démonstration scientifique. [...] Que leur [les autres sociétés du monde non européen] soit restituée une perspective historique. Que leurs rites, leurs mystères, leurs contradictions aussi soient considérés. Qu'elles soient proposées au public sans souligner leur étrangeté mais sans minimiser l'abîme qui parfois nous en sépare encore [...]

Pour ce faire, des changements de paradigmes ethnologiques se mettraient en place afin d'inclure la voix de l'« autre » dans la conception des expositions. Évoqués dans les critiques dès l'ouverture du musée en 2006⁸⁹, il serait pertinent de constater si ces considérations ont été

⁸⁹ c.f : Carmen Bernard (2007). « Aimer Branly ? », *Le Débat*, n°147, p. 164-168; Pascal Blanchard. et ali. (2006). *Culture post-coloniale, 1961-2006 : traces et mémoires coloniales en France*; Christian Bromberger (2007). « D'un musée ... l'autre. Réflexions d'un observateur participant », *Etnográfica*, n°11(2), p. 407-420 ; Benoît De l'Estoile (2007). « L'oubli de l'héritage colonial », *Le Débat*, n°147, p. 91-99; Philippe Descola (2007). « Passages de témoins », *Le Débat*, n°147, p. 136-153; Nélia Dias (2007). « Des « arts méconnus » aux « arts premiers » : inclusions et exclusions en anthropologie et en histoire de l'art », *Histoire de l'art*, n°60, p. 7-16; Élise Dubuc (2002). « Entre l'art et l'autre, l'émergence du sujet », *Le musée cannibale*; Bernard Dupaigne (2006). *Le scandale des arts premiers. La véritable histoire du musée du quai Branly*; Sally Price (2011). *Au musée des illusions : le rendez-vous manqué du Quai Branly*; Sally Price (2008). « Réflexions sur le dialogue des cultures au musée du quai Branly », *Le Débat*, n°148, p. 179-192.

retenues. Le musée du quai Branly propose-t-il réellement un remaniement de la représentation des cultures nonoccidentales ? Observe-t-on une fracture entre la condescendance coloniale des musées d'anthropologie d'autrefois et la reconnaissance postcoloniale anglo-saxonne actuelle ? Bien que ce questionnement concerne fondamentalement l'exposition de la collection permanente du musée, il s'applique aussi à l'exposition temporaire⁹⁰ « Kanak. L'art est une parole » (du 15 octobre 2013 au 26 janvier 2014). Nous tenterons de répondre à ces questions à travers deux analyses : celle du contenu de la muséographie puis celle des textes de l'exposition temporaire. De cette manière, nous essayerons de constater si le musée du quai Branly a pris position et à évoluer vers des objectifs post-coloniaux à la suite de ces critiques.

Tout au long de la visite, ce sont l'agencement des cimaises et leur couleur qui délimitent les différents espaces expositionnels de manière à suggérer les thématiques abordées dans chacun d'eux. Comme le mentionnent Claire Merleau-Ponty et Jacques Ezrati (2005 : 81) dans leur ouvrage *L'exposition, théorie et pratique*, l'expographie est une caractéristique de « la scénographie qui prend en compte les critères de la communication visuelle et de l'ergonomie sensorielle ». En effet, pour sensibiliser et instruire le public le plus large possible, la mise en espace doit créer une atmosphère par le décor et l'éclairage. En faisant appel aux sens, l'atmosphère facilite auprès des visiteurs la réception du savoir transmis par les émetteurs que sont les commissaires de l'exposition. Dans l'exposition « Kanak. L'art est une parole », le visiteur est porté par une mise en espace à décor d'après les trois types de mises en espace distingués par Merleau-Ponty et Ezrati⁹¹. Intermédiaire entre une mise en espace minimaliste et une mise en espace théâtrale, de manière générale elle offre aux visiteurs des évocations et reconstitutions de l'histoire originelle de l'objet. Quelles soit

⁹⁰ D'après les propos tenus par Claire Merleau-Ponty et Jacques Ezrati sur la valeur de l'exposition temporaire dans *L'exposition, théorie et pratique*, p. 22 : [...] empêtrées dans leurs contradictions, les institutions culturelles [...] et les musées ne peuvent correctement remplir leur rôle qu'à travers les exposition temporaires. Contraints de conserver et de diffuser, missions apparemment opposées, ils les choisissent comme moyen de diffusion et réservent la conservation aux structures permanentes. Entre élitisme et démocratisation, ces mêmes expositions, par leur pouvoir attractif, leur permettent de toucher un public plus large que celui qui fréquente habituellement les institutions culturelles. [...] Pour résumer, sur les huit missions contradictoires des musées définies par Elisabeth Caillet [Elisabeth Caillet (1995). *À l'approche du musée, la médiation culturelle*, Lyon : PUL], conservation/diffusion, élitisme/démocratisation, éducation/loisir, service public/rentabilité, six peuvent être remplies par les expositions temporaires sans mettre en péril l'équilibre de l'établissement lui-même.

⁹¹ Les auteurs développent plus largement la définition des trois types de mises en espaces dans leur ouvrage, p. 86-95.

plus ou moins évidentes, les évocations ou reconstitutions visent à contextualiser l'objet mis en scène. De ce point de vue, la muséographie tend à adopter une approche davantage ethnographique qu'esthétique. Dès l'entrée dans l'exposition et tout au long de celle-ci, la diffusion de chants kanaks crée une atmosphère à la fois rythmée et rituelle qui renvoie le visiteur aux chants cérémoniels accompagnant les objets lors de processions traditionnelles. En plus de la vue, l'ouïe du visiteur est sollicitée pour contextualiser indirectement les objets qui lui sont présentés. Subtilement amenée par l'immatérialité des chants kanak, la contextualisation est matériellement affirmée dans la deuxième salle de l'exposition. La modélisation de la Grande case ainsi que la disposition des manous et poteaux à planter sur socle suggèrent la disposition originelle de l'un par rapport à l'autre lors de cérémonie coutumière. Pour restituer le contexte, les objets contenus dans la Grande case sont accompagnés d'une vidéo et de photographies qui fournissent le cadre dans lequel ils ont vécu. Néanmoins, il faut souligner que cette reconstitution n'est pas contextuelle⁹² puisqu'elle reste suggestive par les modules mis en place pour soutenir les objets qui sont de forme minimaliste et moderne, et dont leurs couleurs sont neutres (beige, gris, kaki, etc...). Dans le cas de cette exposition⁹³, on doit avancer l'idée de parler plus spécifiquement d'évocation subjective à tendance esthétisante pour reprendre les termes de Merleau-Ponty et Ezrati. Le scénario de l'exposition cherche à toucher le public. Dans certains cas, la mise en espace s'adapte à son public. Le parcours du visiteur au sein de l'exposition sollicite parfois la participation du corps de ce dernier. Ici, il ne s'agit pas de monter, descendre, se baisser ou interagir avec des modules prévus à cet effet. La scénographie de cette exposition privilégie la contemplation des objets et la lecture des textes. Par exemple, le livret jeu⁹⁴ destiné aux enfants leur permet d'explorer la culture kanak en observant les informations visuelles ou textuelles transmises au sein de l'exposition mais ne leur permet pas de toucher. Aucun module interactif n'est prévu à cet effet, contrairement aux pratiques actuelles comme le résume Serge Chaumier (2012 : 42) :

⁹² « contextuelle » dans le sens muséographique du terme.

⁹³ À l'origine des polémiques qui entourent l'exposition d'objets ethnographiques, la contextualisation peut plus ou moins restituer l'environnement d'origine des objets. Les commissaires doivent prendre le parti d'adopter une mise en espace qui présente les objets comme des artefacts ou comme des œuvres d'art. Sans être aussi affirmé, la muséographie de l'exposition « Kanak. L'art est une parole » a trouvé un compromis entre ces deux mises en espace, à l'image du mandat du musée du quai Branly qui se veut être un musée d'art extra-européen.

⁹⁴ c.f : livret jeu disponible en téléchargement gratuit sur le site web du musée du quai Branly : http://www.quaibrany.fr/fileadmin/user_upload/programmation/expositions/kanak/mqB_LIVRET-JEU_KANAK.pdf.

Si le règne de l'interactivité s'est imposé depuis trente ans comme une évidence, c'est que le propos se construit de plus en plus à partir du destinataire plutôt que du savoir à lui transmettre. Une exposition sert moins dans ce cas à fournir de l'information qu'à instaurer un rapport à la science, qui soit un support et un guide, apte à faire naître la curiosité conduisant au savoir. [...]Ce qui va motiver la visite d'une exposition n'est pas l'information en soi, mais le rapport interactif et interprétatif que l'on peut déployer vis-à-vis du sujet. C'est-à-dire que les informations sont utiles, mais qu'elles doivent être activées dans une logique communicationnelle pour être en prise avec un sujet. Ce sujet visiteur sera conduit à agir et à réagir, à interagir, à donner son point de vue [...]

On constate donc que la mise en espace propose une participation physique du visiteur plutôt nulle. Ce faisant, elle est partiellement adaptée au public le plus large puisqu'elle ne permet pas d'interactivité avec le savoir. La juxtaposition des objets, les informations fournies, la légère évocation contextuelle de la deuxième salle et l'atmosphère créée sont jugées par les commissaires suffisantes à la compréhension de l'expression de la culture kanak telle que formulée par les commissaires⁹⁵.

Au-delà des cimaises et autres supports utilisés, l'éclairage joue un rôle important dans l'élaboration d'une atmosphère. Évident dans la quatrième salle de l'exposition, il est directionnel et cible chaque masque pour le mettre en valeur, laissant son environnement dans l'ombre⁹⁶. Bien qu'il n'y ait aucune reconstitution ou évocation dans cette salle, le visiteur est marqué par l'atmosphère mystique qui y règne. Dans un premier temps, la disposition alignée des sagaies renvoie à une mise en scène de séries qui banalisent l'objet. Puis, dans un second temps, exposé dans une vitrine sur socle individuel et sous l'effet de l'éclairage directionnel, chaque masque prend toute son importance. Au nombre de douze, comme les sagaies, ils sont à la fois identiques et particuliers. Contrairement à elles, leur mise en espace ne suggère pas la banalisation d'une série d'objets, mais renvoie au symbolisme et par défaut à la contextualisation de leur usage dans l'imaginaire du visiteur. Subtil, cette contextualisation est opérée par l'intermédiaire de l'éclairage qui attire l'attention du visiteur qui, par la suite, s'intéresse aux textes complémentaires pour lire sur l'objet qui l'interpelle. Dans le reste de

⁹⁵ Dans leur entrevue, Kasarhérou et Boulay expriment la difficulté du travail des scénographes de mettre en scène le projet des commissaires, d'être complice à leur mandat. Entrevue disponible sur le site *Boutures de paroles : Kanak* : <http://bouturesdeparoles.com/detail.html#>.

⁹⁶ c.f : Claire Merleau-Ponty et Jean-Jacques, Ezrati (2006). *L'exposition, théorie et pratique*, p. 105.

l'exposition, l'éclairage est à la fois d'ambiance et directionnel⁹⁷. De cette manière, la lumière couvre un large espace pour permettre une circulation aisée et se focalise aussi sur les objets comme par exemple sur chacune des chambranles du sas de la première salle ou encore sur la partie sculptée des flèches faîtières et poteaux à planter de la deuxième salle. Comme nous le rappellent Merleau-Ponty et Ezrati (2006 : 106) : « Dans le cas de l'éclairage directionnel d'un objet en deux dimensions, l'éclairage permettra de travailler sur l'axe contexte/décontextualisation ou de retrouver les niveaux sémantiques tels que l'éclairage dirigé, focalisé ou cadré ». En effet, bien qu'il s'agisse majoritairement d'objets en trois dimensions, le visiteur peut facilement percevoir l'idée de décontextualisation de l'objet lorsque celui-ci est soumis à un éclairage cadré puisque son œil n'est attiré que par ce qui est mis en lumière, c'est-à-dire le graphisme et la matière de l'objet, tandis que le reste de l'espace est dans l'ombre.

Étudiée par l'Atelier Marc Vallet et le graphiste Yan Stive, la scénographie sélectionnée par les commissaires de l'exposition est à mi-parcours entre une approche esthétique et une approche contextuelle. À une époque où politiquement la Nouvelle-Calédonie et *a fortiori* la France tentent de réaffirmer leur position politique et culturelle l'une par rapport à l'autre, il semblait judicieux de faire appel à un co-commissariat pour cette exposition. Par le mécanisme de dialogue, Emmanuel Kasarhérou et Roger Boulay peuvent être respectivement perçus comme les garants de la culture kanak et de son rayonnement au sein de l'exposition comme production médiatique⁹⁸. Plus généralement, s'il est vécu de façon égalitaire, le co-commissariat permet une pluridisciplinarité et une multivocité qui renforcent le discours muséal mis en place. Il permet d'éviter un point de vue qui rappellerait l'évolutionnisme d'antan, et ainsi de s'éloigner de toute perception centralisée sur une perception coloniale. Parce qu'elle présente plus d'un point de vue, les voix des commissaires s'accordent pour une présentation objective des expos et trouvent un compromis entre

⁹⁷ Selon les critères définis par Claire Merleau-Ponty et Jean-Jacques Ezrati (2006). *L'exposition, théorie et pratique*, p. 105.

⁹⁸ L'exposition comme support médiatique est développée par Marie-Sylvie Poli (2002). *Le texte au musée : Une approche sémiotique*. L'auteur étudie la réception par les visiteurs des textes mis en place dans l'exposition : « Le texte dans l'exposition n'est donc pas un texte autonome fermé sur lui-même, mais la matérialité textuelle d'un discours, celui de la médiation culturelle », p. 46.

présentation esthétique et contextuelle. Par le co-commissariat et le discours dialogique de leur voix, le musée du quai Branly fait un pas vers les pratiques muséologiques postcoloniales anglo-saxonnes. Mises en action depuis les années 1980, elles engagent la participation des Autochtones dans l'agencement muséographique de l'exposition de leurs objets. En accueillant la parole des Autochtones, les institutions muséales occidentales tentent de proposer un discours vraisemblablement actualisé sur la représentation de leur patrimoine. Transmis par les porteurs de culture, le discours paraît irréfutable. L'exactitude du discours paraît ainsi indiscutable. Avec la participation d'Emmanuel Kasarhérou et le déroulement de la cérémonie coutumière donnée la veille de l'inauguration, l'exposition « Kanak. L'art est une parole » se rapprocherait-elle du mécanisme d'« émergence du sujet » défini par Élise Dubuc (2002 : 48) ? Le discours didactique emploie le « nous », ce qui démontre que le sujet parle. Or, le discours est énoncé par Kasarhérou ce qui rend la détermination du sujet ambiguë. Le sujet n'émerge pas complètement puisque c'est le commissaire qui parle. Le visiteur est donc tenté de se demander qui est le sujet et qui parle ? En tant qu'étape particulière dans la présentation ethnographique et artistique, selon Dubuc le sujet de l'objet qu'il a créé doit émerger de l'objectivité de ce dernier. Sujet qui, à l'image de la construction dialectique du discours muséal et au regard de l'exposition, voit son identité non plus comme une ressource innée mais comme un processus, une construction de soi, de l'« autre ». En France, le discours postcolonial ne s'affirme pas comme en Amérique du Nord. L'exposition « Kanak. L'art est une parole » le prouve, le musée du quai Branly ne fait qu'un timide pas vers un exercice postcolonial.

II.2.b - Évolution de la notion de l' « autre »

L' « autre »⁹⁹ s'oppose au même et se définit par l'ailleurs, l'étranger, le différent. L' « autre » se distingue d'un groupe référentiel¹⁰⁰. Projet à la fois culturel et politique, sur les traces d'une réflexion menée par Maryse Fauvel, il est intéressant de souligner le paradoxe qui anime le musée du quai Branly à propos de la perception de l' « autre ». Inauguré en 2006, un an plus tard, le musée voit Nicolas Sarkozy succéder à la présidence de Jacques Chirac. Tandis que le discours d'inauguration de Chirac (2006 : 2) annonce :

[...] le refus de l'ethnocentrisme, de cette prétention déraisonnable de l'Occident à porter, en lui seul, le destin de l'humanité. [...] il n'existe pas plus de hiérarchie entre les arts qu'il n'existe de hiérarchie entre les peuples. C'est d'abord cette conviction, celle de l'égale dignité des cultures du monde, qui fonde le musée du quai Branly,

tous deux issus du parti UMP de droite, mettent successivement en place une politique stricte envers l'immigration. Particulièrement polémique sous le mandat de Nicolas Sarkozy, sa politique a été qualifiée de discriminatoire par certains. Par exemple, dans son ouvrage *Exposer l' « autre » : essai sur la Cité nationale de l'histoire de l'immigration et le Musée du quai Branly*, Maryse Fauvel (2013 : 174) revient sur le contexte politique de la France sous Sarkozy. Elle déplore l'évolution négative de la notion de l' « autre » que l'homme d'État catalogue comme étant le chômeur, le pauvre, le jeune de banlieues, etc..... et qu'il assimile au sentiment d'insécurité qui règne sur le territoire en pleine période de crise économique. Cette stigmatisation de l' « autre » nous renvoie aux préjugés anthropologiques de l'époque des explorations géographiques. Selon Emmanuel Désveaux (2002 : 220), grâce à ses voyages les Lumières ont cherché à naturaliser et classer le monde. Le classement permet de mieux répertorier les artefacts et donc de mieux les expliquer. Désveaux (2002 : 220) rappelle d'ailleurs que l'espèce humaine n'échappe pas au classement et avance l'idée que l'émergence

⁹⁹ c.f : le colloque international « Autour des zoos humains » qui a eu lieu les 24 et 25 janvier 2012 au théâtre Claude Lévi-Strauss qui proposait quatre tables rondes thématiques : « La construction de la race et d'un regard dans les exhibitions ethnographiques, l'invention de l'autre » ; « Images et imaginaires sur les "sauvages" dans les exhibitions, une histoire du regard » ; « Exhibition, colonisation et construction nationale, l'impact des exhibitions » ; « Le sauvage, une construction ordinaire, enjeux contemporains ». Des bandes d'écoute sont disponibles sur le site web <http://www.quaibranly.fr/fr/programmation/...colloque-international-autour-des-zoos-humains.html>, à l'occasion de l'exposition « Exhibition. L'invention du sauvage » qui a eu lieu du 29 novembre 2011 au 3 juin 2012.

¹⁰⁰ c.f : Maryse Fauvel (2014). *Exposer l' « autre » : essai sur la Cité nationale de l'histoire de l'immigration et le Musée du quai Branly*, p. 171.

des paradigmes typologiques de l'anthropologie physique a débouché sur le racisme. Sous Sarkozy, l'immigration, c'est-à-dire l'arrivée de l'« autre » sur notre territoire, est présentée comme une source de problème en France alors qu'elle devrait être valorisée comme une opportunité d'enrichissement et de renouvellement selon Fauvel (2013 : 174). En effet, comme le souligne celle-ci (2013 : 172), on a tous un autre en soi. L'« autre » est l'étranger qui est en chacun de nous et qu'il faut assumer pour mieux se définir soi-même : « l'“autre”, c'est aussi la partie cachée de soi, excentrique, inavouable, dans chaque personne. » pour reprendre les termes de l'auteur. Pourtant la population est toujours plus fragmentée, tant l'écart entre les classes sociales et les ethnies se creuse. Contraire au prétendu universalisme soutenu par le gouvernement, Maryse Fauvel (2013 : 175) constate que les pratiques sociales tendent à être discriminatoires et à se rapprocher de certaines conduites coloniales d'autrefois. Par exemple, l'insertion sur le marché du travail est plus difficile pour un immigré ou fils d'immigrés qu'un Français de souche. D'ailleurs, cette distinction est-elle encore valable lorsqu'il s'agit d'immigrés depuis plusieurs générations ? D'autre part, l'identité religieuse et culturelle est tolérée dans l'espace privé, mais l'espace public est un lieu où tout le monde doit répondre aux mêmes exigences républicaines de la France. On rappellera le vote pour la loi n° 2004-228 du 15 mars 2004 encadrant, en application du principe de laïcité, le port de signes ou de tenues manifestant une appartenance religieuse dans les écoles, collèges et lycées publics. D'après une réflexion menée par Malik Salemkour, Maryse Fauvel (2013 : 177) parle alors « du système républicain qui impose de rentrer dans un moule. » Empreint du discours politique mis en place au sein du musée, la stigmatisation de l'altérité se caractérise à travers l'information ou plutôt la non-information transmise au visiteur. Le mandat du musée du quai Branly est d'exposer les objets nonoccidentaux, soit de montrer quel regard l'Occident a posé sur l'« autre » et ses objets. Cela implique le point de vue de soi par rapport à l'« autre ». Or en ne spécifiant pas le mode d'acquisition des objets dans leur cartel et notice, le musée du quai Branly prend pour acquis la position de domination de la France par rapport aux communautés représentées. Par conséquent, à l'image de la politique sur l'immigration de Sarkozy, l'« autre » doit se conformer au « soi » et subir le discours muséal qu'on lui impose. Discours qu'on peut qualifier d'exotique puisque l'« autre » n'est exposé qu'à travers ce qu'on veut bien faire de lui, en l'occurrence à travers ce que le visiteur vient chercher c'est-à-

dire le divertissement par ce qu'il ne connaît pas, le différent, l'« autre ». Ce constat démontre le pouvoir impérialiste du musée occidental sur les communautés dont il détient les objets et dont le discours est univoque. Bien que cela soit regrettable, dans le cas du musée du quai Branly, il faut souligner une certaine progression vers un dialogue interculturel depuis son apparition. L'exposition « Kanak. L'art est une parole » en est un exemple. À la croisée des chemins, cette exposition laisse place à deux discours qui s'entremêlent : celui du Kanak qui parle de son identité culturelle et celui de l'Occidental qui revient sur l'évolution de sa perception du Kanak. Par ces voix entremêlées et le discours didactique qu'elles ont choisi, l'exposition assume à la fois l'histoire coloniale de l'acquisition des objets présentés et tente de s'en détacher sans vraiment y arriver. À l'image du point de vue de Jean-Marie Tjibaou qui pensait que les objets exposés dans des musées occidentaux sont d'excellents ambassadeurs de sa culture¹⁰¹, le discours muséal adopté par Emmanuel Kasarhérou et Roger Boulay apparaît en un effet de miroir. Dans chaque salle, les deux voix cohabitent et se font face. Le point de vue kanak essentialisé par la figure de Kasarhérou réaffirme son identité, tandis que le point de vue européen (plus particulièrement français) figuré par Boulay établit le bilan du regard qu'il a porté sur la culture kanak. Mais peut-on affirmer qu'il y ait un réel dialogue entre cette réaffirmation identitaire et ce *mea culpa* ? Ce dialogue s'inscrit-il réellement dans un rapport égalitaire ? Les points de vue et sources d'information sont-ils suffisamment diversifiés ? Existe-t-il un échange interactif entre les civilisations (pas seulement entre la France et le reste du monde) et les époques ? De cette manière les jeunes générations prennent connaissance de la matérialité de leur culture à travers laquelle s'expriment leurs ancêtres. À l'image du référendum d'autodétermination où la culture se mêle au politique, la France semble participer à la réaffirmation identitaire des Kanak.

Bien que l'anthropologie et l'histoire de l'art soient indéniablement liées à l'histoire coloniale, ce nouveau regard occidental sur la culture kanak ne nie pas son passé de colonisateur mais continue à avoir certains reflexes et nomme désormais l'« autre » par son

¹⁰¹ c.f : Maryse Fauvel (2014). Exposer l'« autre » : essai sur la Cité nationale de l'histoire de l'immigration et le Musée du quai Branly, p. 108 ; Roberta Colombo Dougoud (2013). « Les bambous gravés, objets ambassadeurs de la culture kanak », Le Journal de la Société des Océanistes, n°s136-137, p. 119-132 ; Roger Boulay (1990). « De Jade et de Nacre – Patrimoine artistique kanak (exposition à Nouméa et à Paris) », Journal de la Société des océanistes, n°90, p. 57-58.

nom. Il ne s'agit plus de définir l'« autre », mais de reconnaître sa personnalité, panser l'histoire douloureuse de ces peuples colonisés et ainsi tendre vers une réconciliation. Dans une démarche nondiscriminatoire, il n'est donc plus question d'employer le terme « primitif » autrefois utilisé dans les récits de voyage et l'histoire de l'art du Primitivisme. Mais cela est-il suffisant ? Parle-t-on d'un réel dialogue pour autant ? Il semblerait que ce n'est pas parce que le terme n'est plus employé que les conceptions paternalistes et évolutionnistes ne sont plus présentes. Ce terme à connotation péjorative encore remis en question lors de la dénomination du musée du quai Branly, n'est plus acceptable à l'évocation du passé colonial de la France. On rappelle qu'il est employé ni dans le numéro de *Beaux-Arts éditions* ni dans le catalogue d'exposition. En excluant le terme de son discours didactique, l'exposition « Kanak. L'art est une parole » ainsi que le catalogue et la publication *Beaux-Arts éditions* se distancient de toute allusion désobligeante. En remettant en question l'épistémologie de l'objet ethnographique, Élise Dubuc (2002 : 32) place la notion de territoire au cœur des débats. Au regard des *postcolonial studies* mises en pratique au Canada, le thème du territoire amène les musées à reconsidérer leurs rapports aux publics et aux objets. En effet, comme l'auteur le souligne, bien que la notion de territoire évoque un passé colonial en Europe et en Amérique du Nord, des différences d'appréciation sont à remarquer entre les deux continents. L'expérience colonisatrice est extérieure pour l'Europe tandis qu'elle est intérieure pour l'Amérique où la proximité des Autochtones tend à générer des luttes de pouvoir et d'identités. Autrement dit, selon Dubuc, il est plus facile en Europe de faire abstraction de la voix de l'« autre » qu'en Amérique. La société kanak en est un exemple probant. Depuis qu'elle a été découverte à la fin du 18^{ème} siècle, la Nouvelle-Calédonie est soumise aux dictats de la France. D'abord sous l'hégémonie de la mission catholique, puis proclamée colonie française en 1853, elle connaît des périodes de rébellion qui aboutissent en 1988 aux « évènements »¹⁰² d'Ouvéa. Suite au drame, sont signés les accords de Matignon, puis les accords de Nouméa visant à définir un programme d'émancipation du peuple kanak. Et c'est entre 2014 et 2018 que le nouveau

¹⁰² Nommés « Les évènements » dans le langage populaire, il s'agit d'une suite d'actes militants pour l'indépendance du territoire se soldant par une prise d'otage dans une grotte de l'île d'Ouvéa. Des indépendantistes kanak retiennent une vingtaine de gendarmes. Le 5 mai 1988, des forces spéciales et le GIGN prennent d'assaut la grotte laissant place à de violents combats durant lesquels dix-neuf ravisseurs et deux militaires sont tués. C'est dans le contexte politique d'une élection présidentielle qui oppose le premier ministre sortant, Jacques Chirac, et le président François Mitterrand que la suite ces évènements prennent une telle ampleur.

référendum permettra au peuple kanak de déterminer sa position par rapport à la France. Il aura fallu plus de deux siècles pour que la France permettent aux Kanak de s'auto-définir, de parler.

La question du territoire est également abordée par Alban Bensa dans *Ethnologie et architecture, Nouméa, Nouvelle-Calédonie, Le Centre culturel Tjibaou, une réalisation de Renzo Piano*. Lorsque Bensa (2000 : 48-49) revient sur le choix du site de construction du Centre culturel Tjibaou, il fait part de la relation à la terre qu'entretiennent les Kanak et souligne le fait que l'implantation du centre en périphérie de la ville de Nouméa appuie davantage la tension actuelle qui « habite toute la modernité kanak entre le rural et l'urbain ». Ainsi, le centre culturel est le premier bâtiment kanak à Nouméa. D'autre part, au-delà des conceptions locales, l'auteur souligne l'aspect politique du projet. Selon Bensa (2000 : 31), l'édification du Centre culturel Tjibaou est d'abord un défi pour le gouvernement français d'insérer une institution kanak dans la province la plus hostile à l'indépendance. Inscrit dans la lignée des chantiers présidentiels de la Mission des Grands Travaux, il est inévitable de souligner l'impérialisme encore régnant de la France. La création de l'ADCK et la construction du Centre culturel Tjibaou laissent émerger une initiative de reconnaissance identitaire, néanmoins toujours sous le contrôle du gouvernement français. Bensa (2000 : 34) relève alors le rapport entre citoyenneté et nationalité induit par le gouvernement du président de l'époque François Mitterrand :

Les accords de Nouméa signés en 1998 vont dans ce sens puisqu'ils invitent les Calédoniens à s'imaginer une "nouvelle citoyenneté" tout en demeurant éventuellement dans un cadre institutionnel défini par la France. Ainsi, l'arrimage du Centre culturel à la politique des grands travaux présidentiels s'inscrit-il dans une médiation plus large sur la place des cultures minoritaires dans les nations.

Bien qu'empreint des choix politiques de la métropole, le Centre culturel Tjibaou laisse place à l'expression artistique kanak en passe d'affirmer sa contemporanéité tandis que le musée du quai Branly semble rester en marge de cet objectif postcolonial, trop impérialiste pour faire parler les auteurs des objets qu'il expose. Contrairement à la France, en Amérique, depuis le NAGPRA, on reconnaît le droit des Autochtones de revendiquer leur place puisque

historiquement ils étaient les premiers à occuper le territoire (comme en Australie et en Nouvelle-Zélande où les Autochtones exposent eux-mêmes leurs objets au sein du musée)¹⁰³.

Par ailleurs, la notion de territoire peut également être appliquée au contenu de l'exposition elle-même dans la mesure où « Kanak. L'art est une parole » voyage de Paris à Nouméa. Un jeu de position est à souligner puisque son itinérance vient bouleverser la vision de l'« autre ». En effet, à Paris l'« autre » est le Kanak que le visiteur parisien vient rencontrer tandis qu'à Nouméa l'« autre » est le métropolitain qui vient redécouvrir la culture kanak. Dans les deux cas, à première vue il s'agit d'éveiller le public métropolitain à la culture de l'« autre ». Mais comme le rappelle Emmanuel Kasarhérou¹⁰⁴, l'exposition de Nouméa permet aussi de rappeler aux jeunes générations quels étaient les objets ambassadeurs de leurs valeurs coutumières aujourd'hui quelques peu oubliées. Dans le cas de cette exposition, l'acculturation est donc double. La prise de conscience est effective chez « eux » comme chez « nous », que se soit le métropolitain ou le Kanak.

À travers le discours de l'exposition « Kanak. L'art est une parole » de Paris, l'objet passe du statut d'« objet-témoin » à celui d'« objet esthétique » puis d'« objet-sujet » selon les termes d'Élise Dubuc. Il quitte ainsi sa place de document pour devenir monument¹⁰⁵ et enfin acteur. L'identité de l'« autre » est affirmée et valorisée. Néanmoins, le discours mis en place par Roger Boulay et Emmanuel Kasarhérou au musée du quai Branly et au Centre culturel Tjibaou est unique. Son contenu est propre à l'exposition. De ce fait, il est encore loin d'une collaboration avec les musées d'où proviennent les objets.

¹⁰³ c.f : Maryse Fauvel (2014). *Exposer l'« autre » : essai sur la Cité nationale de l'histoire de l'immigration et le Musée du quai Branly*, p. 206. Ici, l'auteur affirme que la stratégie de l'« héritage » appliquée aux États-Unis est contradictoire à celle du musée du quai Branly et prend l'exemple du musée national des Indiens Américains de Washington. Dans ce musée, ouvert en 2004, tout est pensé par les détenteurs des objets exposés. Le musée est d'ailleurs dirigé par des Indiens. Fauvel souligne l'importance de leur participation dans le discours sur les objets puisqu'ils sont soucieux d'exposer la signification symbolique de leurs objets à défaut de s'intéresser aux théories anthropologiques et ethnologiques. Cet exemple est aussi valable au Canada, en Australie et en Nouvelle-Zélande, pays qualifiés de « communautaristes » par l'auteur. Selon elle, ces pays cherchent à privilégier des relations avec les communautés anciennes, respecter les croyances et pratiques indigènes.

¹⁰⁴ c.f : Emmanuel Kasarhérou (1999). « Le Centre culturel Tjibaou : entre Kanak et Calédoniens : Entretien avec Emmanuel Kasarhérou », *Ethnologie française*, T.29, n°3, p. 441.

¹⁰⁵ c.f : Emmanuel Kasarhérou (1999). « Le Centre culturel Tjibaou : entre Kanak et Calédoniens : Entretien avec Emmanuel Kasarhérou », *Ethnologie française*, T.29, n°3, p. 441.

CHAPITRE III - Musée du quai Branly : entre culture matérielle et immatérielle

III.1 - Quel patrimoine pour quelle identité ?

En se donnant les moyens de définir et d'affirmer leur identité auprès des autorités, les peuples autochtones engagent un dialogue avec les institutions qui les représentent. Souvent difficile, ce dialogue amène ces dernières à reconsidérer leurs concepts muséaux. Devenu « objet-sujet », l'objet est doté d'une valeur immatérielle vivante que ces autorités doivent protéger. Pour cela, dans un premier temps nous verrons deux outils nécessaires à la perception de notre considération du patrimoine culturel auquel appartient ce nouveau type d'objet : la Convention pour la protection du patrimoine mondial culturel et naturel, et la Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel. Puis, nous verrons comment le musée du quai Branly interprète ce patrimoine culturel immatériel au sein de l'exposition « Kanak. L'art est une parole ».

III.1.a - Redéfinition de l'objet (Convention de 1972)

Au 19^{ème} siècle, l'anthropologie s'expose dans les musées d'histoire naturelle. L'objet y est uniquement considéré comme un document dont le but est d'informer le visiteur de sa fonction dans son contexte d'origine. Ainsi présenté, l'objet sert de classement géographique qui vise à établir la cartographie des communautés autochtones inconnues du public européen. Autrement dit, on nomme et identifie spatialement l'« autre » sous l'emprise du paradigme évolutionniste régnant à l'époque. Comme nous le rapporte Élise Dubuc (1998 : 74), en 1878 le Musée de l'artillerie de Draguignan inaugure une galerie de soixante-dix huit mannequins en costumes, en armes et dont les visages en plâtre peint sont tirés des crânes conservés au Muséum national d'Histoire naturelle, représentant « différents types de races sauvages »¹⁰⁶. La même année, la très populaire Exposition universelle « contribuera à former les bases

¹⁰⁶ c.f : Élise Dubuc (1998). « Le Futur antérieur du musée de l'Homme », *Gradhiva*, p. 74. Selon des propos rapportés de Jacquemin, Élise Dubuc souligne la particularité muséologique du Musée de l'artillerie tandis que dans le reste de Paris, les objets d'anthropologie sont répartis entre le Muséum national d'Histoire naturelle où ils sont classés par régions, tandis que les objets ethnographiques se trouvent au Musée du Louvre, à la Bibliothèque nationale, au Musée des colonies, au Musée des antiquités nationales de Saint-Germain-en-Laye, au Musée de la Marine et des colonies et au Musée de l'artillerie où ils sont classés par ordre chronologique.

d'une institution durable de mises en valeur des collections »¹⁰⁷. De ce succès naîtra le Musée d'ethnographie du Trocadéro sous la direction d'Ernest-Théodore Hamy, qui considère l'objet ethnographique par son utilité pratique et sociale dans son environnement d'origine. L'objet est donc perçu comme un témoignage, un document. L'objet n'acquiert sa valeur que par comparaison à d'autres. Il est alors considéré comme un accessoire qui témoigne d'une évolution matérielle d'une civilisation donnée. On ne lui accorde donc aucune considération esthétique encore moins immatérielle. Selon Emmanuel Désveaux (2002 : 222), c'est à l'aube du 20^{ème} siècle qu'il constate un changement de paradigme muséal. Le discours muséographique ne cherche plus à présenter les objets comme de simples documents, mais veut les contextualiser et reconstituer des zones ethnographiques de manière à authentifier le discours didactique mis en place autour de ces reconstitutions. On rappellera que dans les années 1930, Rivet et Rivière donneront au Musée d'ethnographie du Trocadéro un nouveau souffle à l'exposition de sa collection. Par une approche humaniste et anti-impérialiste, Rivet et Rivière popularisent l'objet ethnographique en systématisant son programme didactique et en sériant les objets¹⁰⁸.

Sous jacente à l'évolution de la lecture muséographique de l'objet ethnographique, se pose la question de l'authenticité de l'objet et du discours muséal qui en est fait. Avec une pensée boasienne, dans son article « Entre l'art et l'autre : l'émergence du sujet », Élise Dubuc (2002 : 34) nous affirme que mis en place par l'Occident, le concept d'authenticité était jusqu'alors un opérateur puissant dont le musée d'anthropologie usait de son pouvoir. Lieu de conservation et expression du patrimoine culturel, au courant du 20^{ème} siècle, le musée occidental fait preuve d'autorité quant à l'exposition des objets puisqu'il détient les moyens suffisants pour déposséder les cultures nonoccidentales qui ne pourraient pas assumer la protection de leurs objets. Or, la valeur de l'authenticité n'est pas considérée de la même façon dans toutes les civilisations. Contrairement à ce qu'on pensait en Occident, l'authenticité n'est pas uniquement liée à son caractère matériel. Sa valeur symbolique est plus importante aux yeux des communautés lointaines. La matérialité n'est pas un facteur primordial pour exprimer le symbolisme de la forme, symbolisme qui dépasse ses fonctions premières sous

¹⁰⁷ c.f : Élise Dubuc (1998). « Le Futur antérieur du musée de l'Homme », *Gradhiva*, p. 74.

¹⁰⁸ c.f : Ibid, p. 76.

l'œil de Guillaume Apollinaire entre autres. Au début du 20^{ème} siècle, dans le *Journal du Soir*¹⁰⁹ le poète et écrivain exprime son souci d'exposer des œuvres trop oubliées. Il voulait donner aux objets d'art primitif¹¹⁰ un statut d'œuvre d'art et non plus de document comme dans les musées d'ethnographie, ce qui lancera la controverse à propos de leur entrée au musée du Louvre. La question étant de savoir si ces objets répondaient aux exigences esthétiques occidentales et lesquelles¹¹¹. Jusque dans les années 1980, la notion d'authenticité reste au cœur des débats, non seulement entre les domaines de l'art et de l'anthropologie, mais aussi entre les conceptions occidentales et orientales sur le sujet. Par ailleurs, depuis la Mission Dakar-Djibouti, la notion de terrain prend de l'importance dans l'étude des sociétés. La recherche de terrain demande une immersion totale de la part de l'anthropologue ou de l'ethnologue, ce qui, selon Dubuc (1998 : 77), implique « de nouveaux types d'enregistrement des informations ». Ces nouveaux types comprennent désormais un savoir qui n'est pas uniquement matériel. De par sa propre expérience, le chercheur tient aussi compte de la vie culturelle immatérielle de la société qu'il étudie et complète l'acquisition d'objets par des films, des bandes sonores, des croquis, des plans, des cartes photos, etc.... Élise Dubuc (1998 : 77) nomme ces nouvelles informations des « pratiques-témoin ».

Fournissant une lecture postérieure à l'adoption de la Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel, dans son article « Le patrimoine culturel immatériel. Notes sur la conjoncture française », Daniel Fabre (2006 : 1) revient sur le système de reconnaissance du patrimoine issu du « patrimoine mondial de l'humanité » de la Convention de 1972. Les richesses culturelles trouvent leur origine dans les savoirs et politiques occidentales selon Fabre, et elles sont mises en valeur dans nos musées afin de construire un nationalisme. En effet, comme l'avait souligné Franz Boas (2003 : 99) dans son ouvrage *L'art primitif*, de la même manière que les peuples autochtones créent des symboles d'identification

¹⁰⁹ c.f : Sally Price (2011). *Au musée des illusions : le rendez-vous manqué du Quai Branly*, p. 71.

¹¹⁰ Les surréalistes accorderont à l'objet « primitif » le même statut qu'à l'objet trouvé ou à la trouvaille, soit un révélateur de fantasmes, de pensées refoulées,

¹¹¹ c.f : Sally Price (2011). *Au musée des illusions : le rendez-vous manqué du Quai Branly*, p. 71. Remise en question de critères esthétiques européens qui annonce les futures valeurs du Primitivisme. L'auteur précise qu'ailleurs dans le monde, l'« art primitif », pour reprendre ses mots, est entré dans le musée. Elle cite l'exemple de l'ouverture de l'aile Rockefeller en 1982 au Metropolitan Museum of Art, alors qu'en France on s'attache encore à l'idée de beauté esthétique dans les beaux-arts, p. 72.

communautaires, les Occidentaux ont besoin de se référer à des symboles, à leur « nation ». Au-delà des différentes techniques et cultures, voilà en quoi l'expression « valeur universelle exceptionnelle » instaurée par la présente Convention prend tout son sens. Formulés à la suite, les termes de la Convention définissent la « valeur universelle exceptionnelle » comme étant le « patrimoine mondial de l'humanité » dont la valeur internationale est à protéger. Cette Convention vise à conserver et à protéger le « patrimoine culturel » et le « patrimoine naturel » universel susceptible de subir une dégradation ou une disparition constituant un appauvrissement néfaste du patrimoine des peuples du monde. Dans l'article 1 de la Convention, sont considérés comme « patrimoine culturel » :

- les monuments : œuvres architecturales, de sculpture ou de peinture monumentales, éléments ou structures de caractère archéologiques, inscriptions, grottes d'éléments, qui ont une valeur universelle exceptionnelle du point de vue de l'histoire, de l'Art ou de la science;
- les ensembles : groupes de constructions isolées ou réunies, qui, en raison de leur architecture, de leur unité, ou de leur intégration dans le paysage, ont une valeur universelle du point de vue de l'histoire, de l'art ou de la science;
- les sites : œuvres de l'homme ou œuvres conjuguées de l'homme et de la nature, ainsi que les zones y compris les sites archéologiques qui ont une valeur universelle exceptionnelle du point de vue historique, esthétique, ethnologique ou anthropologique.

Dans l'article 2 de la Convention sont considérés comme « patrimoine naturel » :

- les monuments naturels constitués par des formations physiques et biologiques ou par des groupes de telles formations qui ont une valeur universelle exceptionnelle du point de vue esthétique ou scientifique,
- les formations géologiques et physiographiques et les zones strictement délimitées constituant l'habitat d'espèces animale et végétale menacées, qui ont une valeur universelle exceptionnelle du point de vue de la science ou de la conservation,
- les sites naturels ou les zones naturelles strictement délimitées, qui ont une valeur universelle exceptionnelle du point de vue de la science, de la conservation ou de la beauté naturelle.

Bien que sa portée soit internationale, la Convention de 1972 met en pratique des critères de protection du patrimoine issus de la conception des pays occidentaux qui l'ont adopté. Or l'éloignement géographique et culturel des États membres de la Convention de 2003 ne permet plus de mettre en œuvre de tels critères. Lors d'une table ronde organisée à la Maison

des cultures du Monde de Paris pour célébrer les dix ans de la dernière Convention, Chérif Khaznadar déclare :

cette Convention a été faite pour rééquilibrer les choses au niveau international car il y avait une convention qui classait les monuments de marbre et de pierre [...] situés essentiellement dans le monde occidental. [...] En Afrique il n'y en a pratiquement pas, en Asie non plus [...] mais il y a dans tous ces pays quelque chose d'autre et de tout aussi important : leurs musiques, leurs spectacles et leurs rituels.¹¹²

On cherche donc à universaliser un nouveau dessein pour mieux valoriser la diversité culturelle. Nous tenterons de voir comment est venue la considération de cette nouvelle catégorie qu'est le patrimoine culturel immatériel et comment elle est traduite par les États membres de la Convention.

III.1.b - Définition du patrimoine culturel immatériel (Convention de 2003)

Loin d'être une préoccupation récemment formulée, la première évocation officielle d'un patrimoine immatériel remonte à 1973 lors d'une lettre adressée au directeur général de l'Unesco par le ministre des Relations extérieures et des Cultes de Bolivie qui demande de mettre au point un instrument international afin de protéger le « folklore » dans le monde. En 1997, la deuxième évocation est mandatée par l'écrivain espagnol Juan Goytisolo qui souhaite sauver la place Jemâa el-Fna de Marrakech. Il demande que soit reconnu le « patrimoine oral de l'humanité » qu'il observe sur cette place. Cela aboutit en 1999 à un programme de Proclamation des chefs-d'œuvre du patrimoine oral et immatériel de l'humanité, soit aux premières ébauches de la Convention de 2003¹¹³. Lancée en 1993 et aboutie dans les années 2000, la troisième évocation fut soumise par la Corée pour la présentation à l'Unesco des « Trésors humains vivants ». La Corée a proposé la création de listes nationales de « personnes qui excellent dans le domaine de la culture traditionnelle et populaire » et d'une liste internationale du patrimoine vivant. Proposition soumise sur son propre modèle puisque « un programme de protection des « porteurs de biens culturels immatériels importants » existait en

¹¹² c.f : Chiara Bortolotto (2013). « L'Unesco comme arène de traduction. La fabrique globale du patrimoine immatériel », *Gradhiva*, p. 57.

¹¹³ c.f : Ibid, p. 53.

effet depuis 1962 dans la législation coréenne du patrimoine » d'après l'anthropologue des politiques culturelles et du patrimoine immatériel Chiara Bortolotto (2013 : 57). Pour constituer les bases de ces années de réflexion, à la fin du 19^{ème} siècle s'est opéré un échange entre la région occidentale et le reste du monde, plus particulièrement avec le Japon. C'est lors des Expositions universelles qu'un premier dialogue s'est instauré. Il a notamment eu pour effet respectivement d'implanter les notions de beaux-arts au Japon et d'immatériel en Europe. Comme nous le rappelle Bortolotto (2013 : 61-64), un siècle plus tard des acteurs clés ont aidé à exporter et à faire reconnaître l'immatérialité de l'expression culturelle, notamment Koïchiro Matsuura, ancien directeur général de l'Unesco de 1999 à 2009. D'origine japonaise, l'ancien directeur porte le projet selon les convictions de son pays d'origine et universalise une nouvelle catégorie, celle du patrimoine culturel immatériel.

Contrairement à la précédente, la Convention de 2003¹¹⁴ ne fait plus uniquement référence au patrimoine occidental, peu vigilant à la conservation de l'immatérialité jusqu'alors. Tandis que tous les procédés d'identification, de valorisation et de transmission avaient été établis selon les préceptes historiques occidentaux, les critères de sauvegarde du patrimoine culturel proposés par la dernière Convention de l'Unesco ne sont plus nationaux mais internationaux¹¹⁵. Néanmoins, cela comporte quelques ajustements épistémologiques selon les attentes et critères de chacun des États membres du Comité intergouvernemental de la

¹¹⁴ D'après le site <http://www.unesco.org/> : « Après son élaboration lors d'une série de réunions d'experts en 2002 et 2003, la Conférence générale adopte la Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel en séance plénière le 17 octobre 2003. » ; « La Convention entre en vigueur le 20 avril 2006, 3 mois après la ratification du trentième État (la Roumanie), et la première Assemblée générale se tient en juin 2006 pour l'élection du premier Comité intergouvernemental. » ; « L'Assemblée générale approuve le 19 juin 2008 une première version des Directives opérationnelles pour la mise en œuvre de la Convention qui définissent notamment les modalités d'inscription sur les listes, d'octroi d'assistance financière ou de soumission de rapports périodiques. » ; « En octobre 2009, le Comité intergouvernemental procède aux premières inscriptions sur la Liste représentative et sur la Liste de sauvegarde urgente. » ; En 2011, « Les premiers rapports périodiques d'États parties soulignent les enjeux de la sauvegarde au niveau national et l'importance de renforcer les capacités d'une multitude d'acteurs pour établir un cadre efficace en faveur de la viabilité du patrimoine immatériel. » ; En 2013, « Avec près de 150 États parties à la Convention, 156 ONG dans le domaine du patrimoine immatériel accréditées, et 77 formateurs au service des 66 premiers pays bénéficiaires de la stratégie globale de renforcement des capacités (anglais/français) mise en place par l'UNESCO, la famille du patrimoine immatériel s'élargit et se consolide. »

¹¹⁵ c.f : Daniel Fabre (2006). « Le patrimoine culturel immatériel. Notes sur la conjoncture française », *Mission à l'ethnologie*, p. 1. À la suite d'une étude fournie dans *Lieux de mémoire*, Fabre précise alors que la nation française ne s'est jusqu'alors peu reconnue dans ses savoirs oraux, tout comme elle ne s'est jamais reconnue dans ses musées ethnographiques, p. 2. Il note par ailleurs que la situation fut bien différente pour la Finlande ou encore le Québec.

Convention quant à la définition du patrimoine culturel immatériel. Comme le rappelle Mariannick Jadé (2004 : 29), en Occident « immatériel » signifie « non abordable par les sens » d'où une certaine confusion dans l'usage des termes « patrimoine immatériel ». En ce sens, pour Jadé (2004 : 30), « la terminologie de patrimoine immatériel est singulièrement imparfaite. Elle apparaît donc comme une formule principalement provocante invitant à critiquer une certaine interprétation du concept de patrimoine qui ne prend en considération que des produits finis, appréhendables par le toucher. » Par ailleurs, bien qu'il soit question d'une patrimonialisation internationale, il s'agit également de faire appliquer la reconnaissance du patrimoine culturel immatériel au niveau national. Se posent alors les questions suivantes : comment constituer des catégories valables pour tous et partout ? Comment s'approprier au rang national les exigences internationales de la Convention ? De manière générale, à l'image du changement de paradigme concernant la qualification de l'objet muséal devenu « objet-sujet », le patrimoine culturel auquel il appartient a subi un décentrement de sa propre définition. Il ne s'agit plus de conserver des « objets culturels » mais de sauvegarder des « processus culturels »¹¹⁶, tel qu'énoncé dans la Convention :

Aux fins de la présente Convention,

1. On entend par “patrimoine culturel immatériel” les pratiques, représentations, expressions, connaissances et savoir-faire – ainsi que les instruments, objets, artefacts et espaces culturels qui leur sont associés – que les communautés, les groupes et, le cas échéant, les individus reconnaissent comme faisant partie de leur patrimoine culturel. [...]

2. Le “patrimoine culturel immatériel”, tel que défini au paragraphe 1 ci-dessus, se manifeste notamment dans les domaines suivants :

- (a) les traditions et expressions orales, y compris la langue comme vecteur du patrimoine culturel immatériel ;
- (b) les arts du spectacle ;
- (c) les pratiques sociales, rituels et événements festifs ;
- (d) les connaissances et pratiques concernant la nature et l'univers ;
- (e) les savoir-faire liés à l'artisanat traditionnel.

3. On entend par “sauvegarde” les mesures visant à assurer la viabilité du patrimoine culturel immatériel, y compris l'identification, la documentation, la recherche, la préservation, la protection, la promotion, la mise en valeur, la transmission, essentiellement par l'éducation formelle et non formelle, ainsi que la revitalisation des différents aspects de ce patrimoine. [...]

¹¹⁶ c.f : Chiara Bortolotto (2006). « La patrimonialisation de l'immatériel selon l'UNESCO ». Résumé de la communication présentée le 16 juin 2006, à la réunion des conseillers à l'ethnologie et des ethnologues régionaux, *Mission à l'ethnologie*, p. 1.

En sauvegardant les expressions culturelles matérielles et immatérielles, la Convention de 2003 vise à valoriser l'acte social de création à l'origine de ses expressions, soit de protéger le dynamisme du processus de création d'une culture donnée selon Chiara Bortolotto (2006 : 2). Par sa dimension active, le processus dynamique de création confère à l'objet une dimension temporelle actuelle et non plus seulement passée. L'objet autrefois appelé « primitif » n'appartient plus au passé. La matérialité à la fois temporelle et physique de l'objet n'est plus un facteur primordial pour exprimer et lire le symbolisme de sa forme. Autrement dit, on lui reconnaît une valeur actuelle et future car toujours en création, en évolution, comme formulée clairement dans l'« Article 2 : Définitions » de la Convention :

[...] Ce patrimoine culturel immatériel, transmis de génération en génération, est recréé en permanence par les communautés et groupes en fonction de leur milieu, de leur interaction avec la nature et de leur histoire, et leur procure un sentiment d'identité et de continuité, contribuant ainsi à promouvoir le respect de la diversité culturelle et la créativité humaine.

Pour reprendre les termes d'Élise Dubuc, l'« artefact culturel » devient alors « objet social total ». Mariannick Jadé parlera de « fait social total » dans la mesure où l'Occident reconnaît que la matière ne constitue pas à elle seule le patrimoine. Cette évolution de la perception du patrimoine culturel entraîne le Comité de l'Unesco à remettre en question une nouvelle fois la notion d'authenticité et de valeur exceptionnelle universelle (énoncée dans la Convention de 1972) de l'objet ainsi que d'aliénation des collections. En redéfinissant la notion d'authenticité, la Convention tente de se démarquer de toute folklorisation touristique ou économique comme se fut le cas dans les premiers musées de société¹¹⁷. Certes, selon un point de vue nostalgique ou rétrograde, le tourisme et la mondialisation sont les causes premières d'une perte d'authenticité¹¹⁸. Or, la globalisation semble exacerber l'authenticité touristique. Mais comment renouveler la protection des cultures dans le contexte socio-économique mondialisé actuel ?

¹¹⁷ c.f. : l'analyse de Dominique Poulot (2009). « Le patrimoine immatériel en France entre nouveau muséographique et « territoire de projet » », *Ethnologies*. Il y cite de nombreux exemples d'écomusées et musées de société français apparus dans les années 1980. Ces types de musées régionaux et locaux sont, pour Poulot, issus d'une demande sociale de conservation du patrimoine identitaire local, p. 176.

¹¹⁸ Extrait de la Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel : « *Reconnaissant* que les processus de mondialisation et de transformation sociale, à côté des conditions qu'ils créent pour un dialogue renouvelé entre les communautés, font, tout comme les phénomènes d'intolérance, également peser de graves menaces de dégradation, de disparition et de destruction sur le patrimoine culturel immatériel, en particulier du fait du manque de moyens de sauvegarde de celui-ci, [...] ».

Dans son article « L’Unesco comme arène de traduction. La fabrique globale du patrimoine immatériel », Chiara Bortolotto (2013 : 66-67) explique :

Les hésitations du comité quant à la définition des critères d’inclusion dans un registre national des biens immatériels et d’évaluation des éléments [...] du PCI à soumettre à l’Unesco illustrent plus généralement la difficulté à s’approprier cette notion. Au centre des débats lors des séances : le critère d’authenticité. Aux yeux des membres du comité, cette notion s’imposait car elle permettait d’attribuer le statut de patrimoine à des pratiques culturelles en les distinguant d’un “folklore inventé à des fins touristiques ou commerciales”. On affirmait par exemple que “le critère d’authenticité est aujourd’hui très flexible”, précisant qu’il ne devait pas être interprété comme synonyme de “pur” et “non contaminé” mais qu’il renvoyait plutôt à une “continuité de la tradition”, continuité dont on se demandait s’il fallait fixer la durée à cinquante, soixante-dix ou cent ans. On affirmait d’une part que les changements inévitables dans l’évolution de la culture n’auraient pas compromis son authenticité, mais on précisait, de l’autre, qu’ils ne devaient pas provenir d’influences exogènes.

Dans la mesure où l’immatériel ne peut être considéré sans le matériel, l’authenticité de l’objet, bien qu’elle reste complexe et ambiguë, est un critère de sélection pour la nouvelle Convention. En effet, justement rappelé par Gaetano Ciarcia (2006 : 4-5), il ne suffit pas d’opposer le matériel au spirituel, le concret à l’abstrait¹¹⁹ :

Son association actuelle à l’idée de patrimoine culturel, appellation qualifiant les biens physiques et intellectuels hérités par les membres d’une communauté, a engendré la notion de “patrimoine immatériel”. Utilisée d’une manière récurrente dans les programmes émanant de l’Unesco, de l’Icom (Conseil international des musées) et de l’Icomos (Conseil international des monuments et des sites), cette expression agence la promotion et la protection à une échelle planétaire de phénomènes anthropologiques originellement “non objectaux” mais objectivables à travers la valorisation d’emblèmes ou de supports physiques. [...] Mais, comme l’indique l’ancien Secrétaire général de l’Icomos, la conservation et la transmission d’une essence intangible impliquent son incorporation inévitable dans un “bien”, donc la recherche d’une mise en matière de fragments d’immatériel.

Les innovations proposées par la Convention de 2003 ne sont pas à chercher dans l’opposition matériel/immatériel, mais plutôt dans la reconsidération de l’action sociale de création du patrimoine culturel. Comme opinait Dominique Poulot (2009 : 182), il faut moins analyser l’objet de musée comme patrimoine matériel que protéger sa patrimonialisation. À l’échelle nationale, chaque pays peut interpréter le patrimoine culturel immatériel à sa manière ce qui

¹¹⁹ Pour mener sa réflexion, Gaetano Ciarcia s’appuie sur l’article de Daniel Fabre (1997). « Le patrimoine, l’ethnologie », *Science et conscience du Patrimoine. Actes des Entretiens du Patrimoine*, Paris : Fayard, p. 5.

engendre différents moyens de le reconnaître. Étrangères aux structures patrimoniales existantes, cette nouvelle catégorie fait éclater les frontières du patrimoine et amène les professionnels à se remettre en question¹²⁰. D'ailleurs, la naissance en 2006 du musée du quai Branly relance le débat sur l'apparition de la culture immatérielle dans l'espace public. On y dénonce le culte de l'objet pour sa valeur matérielle et l'absence de la participation des auteurs de ces objets¹²¹. Maryse Fauvel (2013 : 71) constate en 2013 qu'il est encore difficile d'appliquer les mesures de cette nouvelle perception. Dans son ouvrage *Exposer l'« autre » : essai sur la Cité nationale de l'histoire de l'immigration et le Musée du quai Branly*, l'auteur déplore un manque de « décentrement » de la part du musée du quai Branly dans l'enceinte duquel l'« autre » est vu à travers la France. Selon Fauvel, les objets de la collection permanente sont présentés à travers le regard de l'Européen, du Français, ce qui remet en question la participation des voix des cultures à qui appartiennent les objets. De manière générale, le musée du quai Branly ne parvient donc pas à mettre en pratique l'idée du décentrement de l'objet qui est appliquée à la notion fondamentale de patrimoine. Mariannick Jadé (2004 : 28) ajoute que l'idéologie occidentale reste fidèle à la notion de relique dont « le statut de patrimoine s'accorde traditionnellement à de la matière car elle est appréciée comme un témoignage authentique et emblématique d'une réalité passée ». Selon l'approche occidentale traditionnelle, il semblerait qu'en France il soit encore difficile d'aborder l'objet et sa conservation selon ses caractéristiques immatérielles avant de considérer sa valeur matérielle.

En reprenant la réflexion menée par Élise Dubuc dans son article « Entre l'art et l'autre, l'émergence du sujet » sur la notion de territoire, il est important de souligner que les pays anglo-saxons comme le Canada, l'Australie, la Nouvelle-Zélande et les États-Unis tendent à respecter les croyances et pratiques indigènes afin de privilégier les relations avec les communautés anciennes de leur territoire. Pour cela, se mettent en place plusieurs groupes de soutien à la muséification du patrimoine autochtone. Nous citerons deux exemples les plus

¹²⁰ c.f : Chiara Bortolotto (2013). « L'Unesco comme arène de traduction. La fabrique globale du patrimoine immatériel », *Gradhiva*, p. 65.

¹²¹ c.f : Dominique Poulot (2009). « Le patrimoine immatériel en France entre renouveau muséographique et "territoire de projet" », *Ethnologies*, p. 166; Daniel Fabre (2006). « Le patrimoine culturel immatériel. Notes sur la conjoncture française », *Mission à l'ethnologie*, p. 2.

notoires. Le Canada crée en 1989 le Groupe de travail sur les Premières Nations et les musées qui soumet un rapport reconnu par l'Assemblée des Premières Nations et l'Association des musées canadiens, *Turning the page : forging new partnerships between museums and first peoples*. Cette réflexion a permis une avancée dans l'instauration de meilleures relations entre les musées et les Autochtones¹²². Dans « Les résultats des consultations », le rapport tire des conclusions des consultations nationales sur « L'importance des objets culturels dans les collections des musées », « L'implication accrue des Premières Nations dans l'interprétation », « Accès amélioré aux collections de musée », le « Rapatriement », la « Formation », le « Soutien aux institutions culturelles aborigènes », le « Financement » et « Les collections internationales ». Si on en tire les grandes lignes, on retient que les Premières Nations sont impliquées dans l'interprétation administrative, dans l'interprétation de recherche, dans la programmation et la planification des expositions par les musées et dans leurs présentations, selon ce qu'il a été conclut :

Il a été convenu que le rôle des Premières Nations dans l'histoire canadienne doit être accentué et qu'on doit remplacer les expositions stéréotypées qui présentent les Premières Nations comme des cultures moribondes, primitives et inférieures ou comme des cultures coupées de l'histoire canadienne et reléguées aux salles d'exposition sur la "préhistoire". Les liens entre l'héritage aborigène et la situation actuelle des Premières Nations doivent être démontrés et, en fait, les musées devraient devenir des forums pour la discussion des problèmes contemporains.¹²³

Quant à la question du rapatriement, le Canada choisit de ne pas voter de loi. Selon le pays, chaque cas est particulier puisque les concepts de propriété sont variables. La question du rapatriement sera abordée selon les considérations éthiques et morales de chacun des cas : « [...] pour le moment, il est préférable d'encourager les musées et les peuples autochtones à travailler en collaboration pour résoudre les problèmes reliés à la gestion, le soin et la garde des objets culturels. »¹²⁴ En revanche, aux États-Unis, *The Native American Graves Protection and Repatriation Act* (NAGPRA) est voté à titre de loi par le gouvernement fédéral en 1990. La loi prévoit le rapatriement dans certains cas des ossements humains et des biens qui leurs sont liés aux communautés qui les ont produits et qui en font la demande, puis la réalisation

¹²² c.f : Élise Dubuc (2002). « Entre l'art et l'autre, l'émergence du sujet », *Le musée cannibale*, p. 52.

¹²³ c.f : Groupe de travail sur les musées et les Premières Nations (1994). *Turning the page : forging new partnerships between museums and First Peoples*, p. 5-6.

¹²⁴ c.f : Groupe de travail sur les musées et les Premières Nations (1994). *Turning the page : forging new partnerships between museums and First Peoples*, p. 7.

d'un inventaire des collections par les institutions subventionnées par le gouvernement et l'information des groupes amérindiens. Le NAGPRA a donc la vocation de légitimer ou non le rapatriement et l'achat d'un objet par le musée. Par conséquent, si l'achat n'est pas légitime, le musée est contraint de le retourner à la communauté productrice. Toutefois, il faut faire une distinction entre objet personnel et objet de propriété commune, les deux ne disposant pas des mêmes droits de rapatriement selon Dubuc et Turgeon (2004 : 10). Néanmoins, comme le précise Benoît de l'Estoile (2007 : 339) dans son ouvrage *Le goût des Autres. Des l'exposition coloniale aux arts premiers*, « De ce fait, le NAGPRA signifie que les droits des savants, archéologues et anthropologues, et ceux des musées sont désormais subordonnés à ceux des communautés amérindiennes concernées. Le NAGPRA constitue de ce point de vue une rupture éclatante avec des pratiques bien établies. » L'apport postcolonial de cette loi et de ce groupe de travail a permis de passer d'une muséologie de l'objet à une muséologie du vivant et du sacré, pour reprendre les termes d'Élise Dubuc (2002 : 53). Contrairement à la France, où le musée du quai Branly n'inclut pas encore la parole de l'« autre » dans le discours de ses œuvres, la muséologie prône encore l'idée d'une identité culturelle uniforme selon Price (2011 : 89). Néanmoins, cette ambition reste quelque peu utopique puisque, comme le rappelle Dominique Poulot (2005 : 86), derrière l'enjeu culturel se trouve inévitablement un enjeu politique. Certes, le NAGPRA a été voté pour laisser les communautés gérer la production des expositions de leurs objets et prendre partie dans la question de la restitution, mais le modèle institutionnel, administratif et juridique dans lequel ils prennent place reste occidental. Constatant les mises en pratiques postcoloniales nord-américaines, il est inévitable de reconnaître que, depuis les années 1990, la France n'a rien mis en place pour les calquer si ce n'est soumettre des propositions de sauvegarde de patrimoine culturel immatériel à l'UNESCO depuis les années 2000. Toutefois, elle fait également face à la question de la restitution, comme l'a médiatisé l'exposition. Bien qu'essayant de combler son retard, il semblerait tout de même que la France et ses institutions muséales parviennent timidement à mettre en place une reconnaissance officielle de la valeur immatérielle des objets. Difficilement observable dans le cadre de la collection permanente du musée du quai Branly, nous tenterons de voir si cette reconnaissance s'affirme davantage dans l'exposition temporaire « Kanak. L'art est une parole ».

III.2 - Interprétation du patrimoine culturel immatériel dans l'exposition « Kanak. L'art est une parole » et les publications qui en sont issues

III.2.a - Le PCI et l'exposition

Comme mentionné dans notre description de l'exposition, la constitution du commissariat de l'exposition fait appel à la participation de deux porte-paroles de la culture kanak. De par leur collaboration, Emmanuel Kasarhérou et Roger Boulay témoignent des deux points de vue qui définissent le patrimoine culturel kanak : le parcours intitulé « les Visages » qui matérialise la voix du Kanak et celui nommé « les Reflets » qui concrétise la voix de l'Européen. Pour que leur discours respectif soit à la fois unis et distincts, ils les font se croiser et s'entremêler tout au long du parcours afin de démontrer l'impact du regard de l'un sur l'« autre ». Rappelons que, suivant de vieux stigmates, c'est le jugement de l'Européen sur l'« autre » qui est ici rapporté et non l'inverse. En effet, « les Visages » et « les Reflets », établis de manière équilibrée tout au long du parcours, construisent un discours à travers lequel le Kanak se définit par lui même et par le regard de l'Européen. Véritable jeu de position entre ces deux acteurs de l'Histoire, cette stratégie discursive accorde également un rôle au visiteur. Par l'agencement chronologique des événements marquants, d'un bout à l'autre de l'exposition, le visiteur est pris à témoin de l'évolution du regard qu'on a porté sur le peuple kanak. Ainsi, nous pouvons reconnaître que le discours muséographique de l'exposition « Kanak. L'art est une parole » employé par les deux commissaires invite le visiteur à avoir une vision « participative »¹²⁵ de l'histoire dont il est témoin. À ce propos, Dominique Poulot prend pour exemple le musée dauphinois de Grenoble, qui selon lui n'a pas cessé d'explorer les ressources ethnologiques régionales qui constituent la mémoire collective de ses habitants. Poulot (2009 : 189) énonce alors l'idée d'une visite « participative » qui comblerait le manque d'interprétation du patrimoine culturel immatériel dans les musées :

La muséographie employée – à savoir la présentation des personnages qui apparaissent comme autant de porte-parole de leurs différentes communautés – évoque le modèle nord-américain des histoires de vies ou des témoignages scénarisés par l'équipe muséographique pour communiquer aux visiteurs une vue "participative". Elle n'est pas,

¹²⁵ Pour reprendre les termes de Dominique Poulot (2009). « Le patrimoine immatériel en France entre renouveau muséographique et « territoire de projet » », *Ethnologies*, vol.31, n°1, p. 189.

de ce point de vue, sans danger, mais elle affronte au moins une des questions cruciales que pose l'immatériel au musée, celle de l'exposition du témoignage.

Pour ne pas tomber dans l'affect ou un discours sur le bien et le mal, il ne s'agit pas ici d'un témoignage direct. Le discours didactique formulé par Emmanuel Kasarhérou et Roger Boulay rassemble et rapporte des témoignages d'époque. Bien que leur discours soit construit à leur manière, leur casquette de porte-paroles ne leur permet pas de parler pour les Kanak. Leurs textes cherchent primordialement à donner de l'importance à la dimension sociale de leur culture, c'est-à-dire à l'acte créateur. Le travail des commissaires a donc été d'établir une frontière entre l'aspect social, et la conservation et l'exposition des objets¹²⁶ tout en proposant une relecture des objets kanak peu ou mal connus du grand public. Par ailleurs, comme l'ont déplorées de nombreuses critiques sur l'exposition permanente du musée du quai Branly¹²⁷, l'absence des auteurs de ces objets est également remarquable dans « Kanak. L'art est une parole ». Pour y remédier, l'exposition accorde sa dernière salle à l'exposition d'objets contemporains réalisés par des artistes de notre époque. On y trouve les « robes libérées » de Stéphanie [Figure 12] qui se réapproprie la symbolique de la robe mission, imposée aux femmes kanak sous l'emprise coloniale de la mission catholique, en les illustrant de motifs érotiques. Identification également revendiquée par la reprise en différents formats des couleurs du drapeau Kanaky, notamment sur une écharpe et des sweatshirts. L'exposition ne relate pas seulement le passé, mais elle manifeste de l'actualité des revendications soutenues par le peuple kanak, d'autant plus qu'elle a été organisée à l'approche du référendum d'autodétermination qui aura lieu en Nouvelle-Calédonie ces prochaines années. De plus, rappelons la présence des chefs coutumiers venus faire « la coutume » la veille de l'inauguration de l'exposition. Ils ne sont peut-être pas les auteurs des œuvres, mais leur

¹²⁶ c.f : Dominique Poulot (2009). « Le patrimoine immatériel en France entre renouveau muséographique et « territoire de projet » », *Ethnologies*, vol.31, n°1, p. 66.

¹²⁷ Dans « Le patrimoine immatériel en France entre renouveau muséographique et "territoire de projet" », Dominique Poulot rapporte que les critiques qui animent l'apparition du musée du quai Branly sont : la dénonciation du culte de l'objet pour sa valeur matérielle et l'absence de la participation des auteurs de ces objets dans l'enceinte du musée.

Pour appuyer l'idée que les musées doivent désormais mettre en place un dispositif qui présente la différence culturelle tout en tenant compte de son passé impérialiste, dans son article « Cultures en dialogue : options pour les musées du XXI^{ème} siècle », Sally Price cite quatre modèles dont un qui accorde toute son attention aux auteurs de ses objets. Il laisse les membres des cultures représentées prendre place dans l'enceinte du musée pour décider de l'exposition de leurs objets. Le musée peut être sous l'entière direction d'Autochtones comme le précise Sally Price, p. 270. Le savoir didactique transmis au public passe nécessairement par l'interprétation des Parisiens qui sont employés au musée, selon Sally Price.

présence a invité les esprits vivants dans les objets à donner leur bénédiction quant au bon déroulement de l'exposition.

Par ailleurs, la continuelle diffusion de chants kanak tout au long du parcours de l'exposition renvoie indéniablement le visiteur à l'aspect vivant des récits et mythes qui font vivre les objets qui leur sont présentés. Rappelons que l'expression linguistique de la langue *ajië* est reprise dans chaque titre des sections « Visage » pour évoquer les concepts de la culture kanak. Mentionné dans le texte d'introduction à l'exposition, le visiteur commence son parcours « en circulant parmi les appliques qui ornaient autrefois la porte de nos Grandes maisons, et en entendant le son de la flûte, interprétation du chant du monde préalable à toute parole. » Bien que ces sons et chants ne soient pas compréhensibles par la grande majorité du public et soient propres à une aire coutumière¹²⁸, leur diffusion témoigne de l'importance de la Parole qui fait vivre les objets exposés. En effet, ceux-ci ont été sélectionnés pour leur valeur dans les cérémonies et autres situations de parade ou d'échanges. Au premier abord, cette flûte transporte le visiteur dans l'ambiance des cérémonies dont les objets sont les assistants. Au fil des salles, les objets emblématiques comme la hache ostensor, les flèches faitières, les sculptures de la Grande case, l'allée, l'igname, les masques, le drapeau Kanaky sont autant de supports matériels au symbolisme de la Parole kanak que le visiteur en oublierait de tendre l'oreille. À première vue, la quantité d'objets et surtout notre conditionnement à leur lecture poussent le visiteur à se rattacher à la matérialité du contenu de l'exposition. Mais, le contenu des textes didactiques, la présence des titres et textes en langue *ajië*, les vidéos et la mise en scène (de la salle aux masques particulièrement¹²⁹) rendent compte de l'atmosphère symbolique et donc immatérielle de l'expression du patrimoine culturel kanak. Bien que trop subtil pour le visiteur métropolitain qui lit de moins en moins les textes, il faut cependant souligner le travail d'esthétisation scénique qui fait que l'exposition ne tombe pas dans la folklorisation de l'expression du patrimoine culturel immatériel. Le deuxième « Visage », représenté dans la deuxième salle, illustre bien le propos. À mi-parcours vers la reconstitution

¹²⁸ Rappelons que la culture kanak est composée de huit aire coutumière dont chacune à sa propre langue. La langue *ajië* correspond au langage de l'aire coutumière de la région de Houaïlou, Kouaoua et Poya, au centre de la Grande Terre. Elle ne peut donc pas être comprise par tous les Kanak. Son utilisation est un choix de la part d'Emmanuel Kasarhérou qui la maîtrise.

¹²⁹ c.f notre description de la salle 4 dans (I.2.a) - La muséographie.

expérimentée par le modèle nord-américain, la muséographie de cette salle propose une modélisation de la Grande case et de son allée. Ainsi, le visiteur visualise sans effort la disposition des objets les uns par rapport aux autres et imagine plus facilement le déroulement spatial des cérémonies qui peuvent avoir lieu dans l'allée. Toutefois, les modules et estrades qui supportent les objets ainsi que la neutralité de leurs couleurs renvoient à un matériel muséal et à *fortiori* à la mise en exposition d'objets d'art dans le contexte du musée dans lequel ils se trouvent. Fidèle au mandat du musée dans lequel elle prend place, entre esthétisme et contextualisation, l'exposition « Kanak. L'art est une parole » parvient à éveiller le public européen à l'exposition du patrimoine culturel immatériel.

Hormis l'aspect muséographique, il faut souligner le travail effectué en amont de l'exposition, c'est-à-dire la récolte des informations sur les collections kanak. À travers cette exposition, c'est le fruit d'une trentaine d'années de recherche menée par Roger Boulay qui est exposé. Mandaté dans les années 1980 par Jean-Marie Tjibaou, Boulay réalise d'abord un vaste projet de repérage des collections kanak dans les musées de par le monde. L'objectif n'était pas encore de réaliser le premier inventaire exhaustif de l'art kanak, mais de constituer une base de données des principaux musées concernés par ce patrimoine dispersé. Appelé Inventaire du Patrimoine Kanak Dispersé (IPKD)¹³⁰, le travail réalisé se concrétise à travers deux publications : un recueil illustré *Objets kanak* et un portfolio *Sculpture kanak*, tous deux publiés par Roger Boulay en 1982 et 1984¹³¹. Dix sept milles objets appartenant à la culture kanak ont été recensés dans cent dix musées internationaux. Collectés par tous types de profils depuis les premiers contacts avec l'Occident, certains objets sont scientifiquement répertoriés tandis que d'autres ne portent qu'une mention « objets cannibale des mers du Sud »¹³² sans provenance exacte. Lors d'une visite au Museum der Kulturen de Bâle, Roger Boulay précise que le musée contient la deuxième collection la plus importante en volume d'objets kanak. Elle regroupe sept cent cinquante objets scientifiquement répertoriés (lieu de collecte, condition de collecte, date, nom du village d'origine et des gens qui ont collecté), tandis qu'au

¹³⁰ c.f : Blog retraçant quelques faits marquants pour l'IPKD : <http://ipknkd.blogspot.ca/>

¹³¹ c.f : Roberta Colombo Dougoud (2013). « Les bambous gravés, objets ambassadeurs de la culture kanak », *Le Journal de la Société des Océanistes*, n°136-137, p. 129.

¹³² Citation tirée de l'entrevue de Marianne Tissandier, responsable des collections du musée de Nouvelle-Calédonie mise en ligne sur <http://bouturesdeparoles.com/detail.html#>.

Welt Museum de Vienne, il n'y a aucune note sur l'origine des mille objets que contient sa collection¹³³. L'exotisme auquel Alban Bensa fait référence dans son ouvrage *La fin de l'exotisme* a permis d'amasser beaucoup d'objets kanak durant le 19^{ème} siècle, sans pour autant qu'ils soient identifiés à la manière d'un ethnologue. Comme nous le rapporte Roger Boulay dans une entrevue¹³⁴, pour son peuple Jean-Marie Tjibaou avait formulé le souhait de savoir où se trouvent ces objets ? De quelle façon sont-ils conservés ? Quel discours portent les musées sur ces objets ? C'est pour répondre à ces questions et mieux façonner l'identité kanak que l'ethnologue entreprit un inventaire raisonné du patrimoine kanak. À l'aide de son équipe de l'IPKD (composée d'Emmanuel Kasarhérou, conservateur en chef du patrimoine et chargé des missions à l'Outre-mer au musée du quai Branly; Étienne Bertrand, historien de l'art et Renée Binosi, secrétaire), parmi les collections inventoriées, il choisit des objets ambassadeurs, afin d'établir une typologie des objets kanak qui sera utilisable par d'autres. Le choix se fait en fonction de la provenance des objets, de leur histoire, des circonstances de leur acquisition ou de leur collecte, leur valeur esthétique ou de leur état de conservation. Dans le but de faire rayonner l'art kanak, les objets sont donc choisis pour leur histoire et non pas seulement pour leur valeur esthétique. En ce sens, l'exposition « Kanak. L'art est une parole » est un messenger des objets ambassadeurs qui sont là pour créer des liens et ouvrir des chemins avec l'« autre ». Comme le rapporte Roberta Colombo Dougoud (2013 : 130), suivant les convictions de son époux, dans son discours prononcé le 5 juillet 2007 au musée du quai Branly à l'occasion du IX^{ème} symposium international de la « Pacific Arts Association », Marie-Claude Tjibaou affirme :

Enfin, et contrairement à l'idée qui a prévalu jusqu'ici, celle de dire que ce patrimoine dispersé devrait faire l'objet d'un rapatriement systématique en Nouvelle-Calédonie, le centre culturel Tjibaou propose une alternative. En effet, nous considérons que la présence effective de ces objets kanak dans les grands musées nationaux, européens ou américains, constitue aujourd'hui une nouvelle forme de représentation de notre culture. Ces objets deviennent en quelque sorte nos ambassadeurs de par le monde, ils portent avec eux notre parole d'hier et celle d'aujourd'hui.

¹³³ Dans une vidéo de la visite du musée de Vienne, Gabriele Weiss, responsable des collections océaniques et australiennes, nous précise que Museum für Völkertkunde a été renommé Welt Museum Wien en avril 2013 avec l'arrivée de son nouveau directeur.

¹³⁴ c.f : Entrevue menée pour le site <http://bouturesdeparoles.com/detail.html#>.

Bien que le projet soit mené depuis trente-cinq ans, il a particulièrement été mis en œuvre depuis juillet 2011 par un accord entre le Gouvernement de la Nouvelle-Calédonie et la Maison de la Nouvelle-Calédonie à Paris¹³⁵. Avant, Roger Boulay avait surtout réalisé un annuaire¹³⁶ des collections publiques françaises d'objets océaniens. Dans un souci de transmission de la culture kanak, que se soit à l'international ou dans ses propres terres, l'inventaire mené par l'IPKD transfère toutes ses recherches au musée de la Nouvelle-Calédonie, au Centre culturel Tjibaou et aux musées de province. En conservant, en protégeant et en renouvelant le savoir sur l'art kanak, l'inventaire mené par l'IPKD répond aux exigences de l'Article 12 de la Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel :

Article 12 : Inventaires

1. Pour assurer l'identification en vue de la sauvegarde, chaque État partie dresse, de façon adaptée à sa situation, un ou plusieurs inventaires du patrimoine culturel immatériel présent sur son territoire. Ces inventaires font l'objet d'une mise à jour régulière. [...]

Dans un souci permanent de transmission et de réaffirmation identitaire, l'Agence de Développement de la Culture Kanak (ADCK)¹³⁷ et le Centre culturel Tjibaou adoptent des mesures de sauvegarde du patrimoine culturel kanak. D'abord administratives, ces mesures prennent forme au sein du centre culturel. Encore une fois, nous pouvons remarquer que ces mesures répondent aux conditions des Article 13 et Article 14 de la Convention de 2003 :

Article 13 : Autres mesures de sauvegarde

En vue d'assurer la sauvegarde, le développement et la mise en valeur du patrimoine culturel immatériel présent sur son territoire, chaque État partie s'efforce :

[...]

(d) d'adopter les mesures juridiques, techniques, administratives et financières appropriées visant à :

[...]

(ii) garantir l'accès au patrimoine culturel immatériel tout en respectant les pratiques coutumières qui régissent l'accès à des aspects spécifiques de ce patrimoine ; [...]

Article 14 : Éducation, sensibilisation et renforcement des capacités

¹³⁵ D'après une entrevue donnée par Roger Boulay intitulée « L'inventaire du patrimoine kanak dispersé » sur <http://bouturesdeparoles.com/detail.html#>.

¹³⁶ Cet annuaire est désormais disponible sur le site du ministère de la Culture dans le catalogue des collections des musées de France appelé Joconde.

¹³⁷ Créé en 1988 à la suite de la signature des accords de Matignon entre Jean-Marie Tjibaou et Jacques Lafleur, deux opposants sur la question de l'indépendance du territoire.

Chaque État partie s'efforce, par tous moyens appropriés :

- (a) d'assurer la reconnaissance, le respect et la mise en valeur du patrimoine culturel immatériel dans la société, en particulier grâce à :
 - (i) des programmes éducatifs, de sensibilisation et de diffusion d'informations à l'intention du public, notamment des jeunes ;
 - (ii) des programmes éducatifs et de formation spécifiques au sein des communautés et des groupes concernés ;
 - (iii) des activités de renforcement des capacités en matière de sauvegarde du patrimoine culturel immatériel et en particulier de gestion et de recherche scientifique ; et
 - (iv) des moyens non formels de transmission des savoirs ;
- (b) de maintenir le public informé des menaces qui pèsent sur ce patrimoine ainsi que des activités menées en application de la présente Convention ; [...]

Toutefois, il faut rappeler que la France compte treize éléments inscrits sur la liste mondiale du patrimoine culturel immatériel¹³⁸. Dernièrement en 2014, l'UNESCO reconnaît le gwoka : musique, chants, danses et pratique culturelle représentatifs de l'identité guadeloupéenne, et en 2013, les ostensions septennales limousines. Mais aucune soumission pour le patrimoine culturel immatériel kanak n'est en cours. Alors on peut se demander pourquoi lancer une procédure de reconnaissance publique par la voie de l'exposition « Kanak. L'art est une parole » si aucune décision administrative n'est à prévoir en 2015 ? Les autorités administratives et politiques attendraient-elles les résultats du référendum d'autodétermination ? Les choix politiques passeraient-ils avant la sauvegarde d'un patrimoine culturel ?

En premier lieu, l'exposition « Kanak. L'art est une parole » de Paris puis de Nouméa a pour objectif d'éduquer son public. Dans un premier temps, elle éveille celui de la métropole à une culture qui lui est peu connue de par sa distanciation pseudo-temporelle et spatiale. Et dans un second temps, elle réveille les souvenirs d'un patrimoine culturel de plus en plus oublié chez les jeunes générations kanak tel que le souligne Kasarhérou (1999 : 441). La sauvegarde n'a de sens que si elle est reconnue par les principaux intéressés et par le grand public, comme le rapporte Kasarhérou (1999 : 438) à propos du Centre culturel Tjibaou : « [...] nous nous sommes toujours efforcés de tenir un discours ouvert, en disant : “Nous sommes un centre culturel kanak, mais c'est justement parce que nous sommes enfin reconnus comme kanak que

¹³⁸ c.f. : le site de l'UNESCO, rubrique *France – patrimoine culturel immatériel*, rubrique *En bref* : <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=fr&pg=00311&topic=mp&cp=fr>

nous pouvons nous ouvrir et aller vers vous.”» Autrement dit, le dialogue est possible seulement s’il y a une reconnaissance et un rapport égalitaire. C’est d’ailleurs ce que Kasarhérou mettra en pratique dans son propre parcours professionnel. Autrefois conservateur au musée de Nouméa, puis directeur du Centre culturel Tjibaou, il est aujourd’hui chargé de mission à l’Outre-mer au musée du quai Branly. L’évolution de sa position pose question. Quelle est la valeur de son discours dans l’un et l’autre établissement ? Comment sa voix s’inscrit-elle dans l’institution qui l’accueille ? Sa parole en tant que Kanak est-elle plus perceptible à Nouméa qu’au musée du quai Branly ? Le musée du quai Branly de manière ponctuelle par cette exposition et le Centre culturel Tjibaou de façon permanente, établissent des programmes éducatifs. On rappellera la présence d’un livret-jeu intitulé « Bienvenue chez les Kanak » pour les jeunes visiteurs de l’exposition du musée du quai Branly. Ce livret permet aux enfants de comprendre l’expression de la culture kanak à travers des points d’intérêts dans chaque salle de l’exposition. Par exemple, l’enfant y est amené à nommer les matériaux de la hache ostensor, dessiner les éléments importants de la Grande case ou encore attribuer certains objets. Quant à l’exposition de Nouméa, le Vice-Rectorat de Nouvelle Calédonie a réservé trois semaines de visites guidées pour les classes des établissements du secondaire. D’une durée d’une heure trente, la visite est accompagnée d’un livret pédagogique qui est mis à disposition de l’enseignant¹³⁹. Pour Claire Merleau-Ponty (1999 : 129), les activités qui accompagnent les expositions sont majoritairement destinées aux enfants, qui sont vus comme la nouvelle génération qui protégera le patrimoine du passé dans le futur. De nombreuses méthodes pédagogiques, différentes de celles employées dans les écoles issues du système occidental, sont alors mises en place. Le centre culturel instaure un dialogue avec les enfants, les fait participer, leur transmet les contes de leurs ancêtres, etc.... Toutefois, selon l’auteur, le Centre culturel Tjibaou adapte les systèmes de médiation occidentaux pour les jeunes. Au lieu d’imposer des longs textes, la BD peut être utilisée pour attirer l’attention des jeunes tout en transmettant un savoir. Alors qu’ils sont encore sortis de leur contexte fonctionnel au musée du quai Branly, au Centre culturel Tjibaou les objets retrouvent leur contexte culturel d’origine pour des fins pédagogiques. Dans un souci de « rééquilibrage en faveur des Kanak » pour

¹³⁹ Sources tirées du site du Vice-Rectorat de Nouvelle-Calédonie qui insuffle des actions d’éducation artistique et culturelle en établissement, soit des cellules d’animation pédagogique dans les établissements culturels, au service des enseignants et des élèves : <http://www.ac-noumea.nc/spip.php?article550>.

reprendre les mots d’Emmanuel Kasarhérou (1999 : 437), le centre a été conçu sur le processus d’une programmation culturelle spécifique. Cette programmation répond à la fonction de « centre culturel », laquelle fonction a pour objet les préoccupations immatérielles de l’ensemble des manifestations culturelles comme des conférences thématiques, la publication de la revue *Mwà Véé*, la diffusion d’émissions radiophoniques, la danse, le théâtre et autres spectacles¹⁴⁰. Mais il n’est pas la seule source d’expression culturelle en ville. Des manifestations artistiques se sont également organisées à Nouméa, de manière à faire le contrepoids au centre. Il répond ainsi à sa fonction de « pôle de développement » de la création artistique contemporaine qui est à différencier de celle plus statique de « musée ». Le Centre culturel Tjibaou met en pratique la revalorisation identitaire dans la mesure où, comme l’avait avancé Alban Bensa (2006 : 201), il élargit les perspectives de la culture kanak en rendant le présent intemporel pour se rapprocher de la réalité contemporaine. Contrairement au regard de l’ethnologue, le centre culturel fait foi de l’art kanak contemporain. Mais comme le rappelle Kasarhérou (1999 : 438), le danger était de voir apparaître deux sources de production culturelle distinctes, soit « un centre culturel noir et un centre culturel blanc. » C’est pourquoi il semblait important de garder une certaine ouverture aux autres cultures pour ne pas avoir un discours fermé qui tourne uniquement autour de la culture kanak. Ainsi, dès sa première année le centre s’ouvre aux cultures non océaniques. En adoptant une approche globalisante, le centre ne favorise aucune tribu du territoire ou d’ailleurs. Géré par l’ADCK, aucune forme de néocolonialisme ne peut être interprétée puisque de cette manière le centre n’est calqué sur aucune structure muséale occidentale existante. La démarche misanthropique du centre se traduit symboliquement par le Chemin kanak. Conçu dans le paysage arborant l’architecture du centre, Kasarhérou¹⁴¹ dira de ce chemin qu’il est une promenade culturelle à travers plusieurs jardins dont le but est de se réapproprier la culture immatérielle avant d’arriver devant le bâtiment et d’y entrer. Cette initiation, permet selon lui d’entrer sans aucun apriori sur le contenu du centre.

¹⁴⁰ c.f : « Le Centre culturel Tjibaou et l’ADCK », texte disponible en ligne sur le site « Boutures de paroles : Kanak » : <http://bouturesdeparoles.com/detail.html#>. On y apprend aussi que depuis 2012, l’établissement se nomme officiellement : Agence de développement de la culture kanak – centre culturel Tjibaou.

¹⁴¹ Vidéo intitulée « Visite du Centre Tjibaou avec les scénographes » disponible sur <http://bouturesdeparoles.com/detail.html>. Il ajoutera dans « Le Centre culturel Tjibaou : entre Kanak et Calédoniens : Entretien avec Emmanuel Kasarhérou », *Ethnologie française*, qu’il a pour but de faire partager le vocabulaire végétal de l’identité culturelle kanak, p. 441.

L'expression immatérielle donne accès à la sauvegarde de l'acte créateur qui hors de la matérialité de l'objet est accessible par tous dès l'instant qu'un émetteur transmet le patrimoine auquel elle appartient. Le patrimoine culturel immatériel appartient ainsi à l'humanité. C'est le rôle du musée que de transmettre ce patrimoine. Pour cela, il doit quitter l'objectivation du savoir auquel il est rattaché depuis sa création, pour transmettre de manière interactive, didactique et discursive. L'objet n'est pas indispensable pour raconter une histoire. Dans notre étude de cas, le musée du quai Branly et le Centre culture Tjibaou génèrent une histoire du patrimoine culturel kanak, un discours qui construit l'identité kanak. De par leur muséographie, le nombre d'objets qu'elle contient, cette histoire est différente d'une institution à l'autre et n'est donc pas reçue de la même manière par les deux profils de visiteur. Le symbolisme immatériel des objets est certainement plus facilement compréhensible par les Kanak que par les métropolitains. La dimension ancestrale du patrimoine qui leur est exposé est indéniablement plus concrète que pour les Occidentaux. Même si, chez les jeunes générations, l'éducation historique et symbolique de leur culture est à refaire ou à entretenir, les anciens vivent dans le souvenir des pratiques cérémonielles de leur parents et ancêtres. Autrement dit, l'objet n'a pas qu'une valeur intrinsèque, il a aussi la valeur qu'on lui accorde. Mais comment transmettre cette valeur hors des murs du musée ? Est-il possible de retranscrire la valeur symbolique du patrimoine culturel immatériel dans les publications ? Nous tenterons de répondre à ces questions en analysant à nouveau les publications issues de l'exposition.

III.2.b - Le PCI et les publications

Voyons comment les publications *Beaux-Arts éditions* et le catalogue de l'exposition transcrivent et relaient la valeur symbolique du patrimoine culturel immatériel ? Pour répondre à cette question, nous effectuerons un bilan de la présence effective ou non du patrimoine culturel immatériel dans l'expression littéraire que propose le musée.

- *Beaux-Arts éditions* :

Comme constaté auparavant, de par son format, le magazine propose un portfolio souvenir de l'exposition. En effet, l'essentiel de son contenu y est abordé et illustré de manière à ce qu'il soit recevable du grand public. On rappelle que plusieurs sujets sont traités sous différentes formes : notamment, la conception de l'exposition sous forme d'entrevue avec les commissaires, la découverte de l'île et de ses habitants sous forme d'exposé historique, la description plutôt physique de la Grande case et la sélection à la manière d'un portfolio de quelques objets emblématiques. Soulignons que tout le contenu de ce numéro spécial est repris de celui de l'exposition. Aucune information complémentaire, si ce n'est peut être la double page sur les deux institutions majeures de la Nouvelle-Calédonie, le musée de Nouvelle-Calédonie et le Centre culturel Tjibaou, n'a été rajoutée.

Le titre du premier article, qui est l'entrevue menée par Rafael Pic, reprend des propos de Kasarhérou : « Nous avons voulu que les esprits des ancêtres soient présents dans cette exposition ». Dès le début du numéro, ce titre démontre la volonté des commissaires de faire part du patrimoine culturel immatériel au public. Sans en parler, la notion de patrimoine culturel immatériel est avancée dans la réponse à la question : « La dimension orale étant aussi importante dans la culture kanak, comment l'avez-vous abordée ? » Kasarhérou (2013 : 4) emploie alors le terme de « dimension immatérielle » auquel il renvoie le lecteur à la présence des esprits des Ancêtres. Sans évoquer le concept complet de patrimoine culturel immatériel, le commissaire aborde le sujet en tentant de faire « entrer » les esprits des « Vieux » à travers son exposition et les propos qu'il tient à son égard. Il précise d'ailleurs qu'il est difficile de le faire tant il semblerait que la matérialité des objets par lesquels ils s'expriment est présente. Nouvellement mentionnée dans le troisième sujet intitulé « À la recherche d'un patrimoine dispersé », la part d'immatériel est relayée par le symbolisme de la Grande case qui après la mort du chef qui l'occupait est laissée à l'abandon et vidée de tous les objets qu'elle contenait. Rafael Pic (2013 : 14) précise en deux phrases que les objets appartenant au chef sont détruits à sa mort et que sa case ne peut être habitée de nouveau.

Dans le sujet suivant « La coutume au cœur de l'identité kanak », Kasarhérou (2013 : 16) nomme la notion de Parole chère à l'expression de la culture kanak. À propos du déroulement

de la coutume, il ajoute que « ces paroles échangées entre vivants qui se font face prennent à témoin les ancêtres défunts et les puissances invisibles de la terre qui les entourent. » Au-delà de cette phrase, l'immatérialité de l'expression de la Parole est étendue dans les propos de Kasarhérou au régime coutumier mis en place par le Sénat coutumier, reconnu par le Gouvernement de Nouvelle-Calédonie. Comme on l'a démontré dans notre analyse de l'art ethnographique, la dimension politique est plus que jamais liée à la manifestation de la culture et donc à la reconnaissance du patrimoine auquel elle appartient.

En consacrant deux pages à la présentation du masque kanak, Kasarhérou (2013 : 24-27) accorde plus d'importance à la valeur remarquable de l'objet qu'à son symbolisme comme le laisse penser l'intitulé « Le masque : les morts parlent aux vivants ». Il décrit l'apparence générale de l'objet avant d'en détailler les parties et matériaux, et stipule entre temps, en un unique paragraphe, la signification immatérielle du masque. Sans parler d'immatérialité, il emploie les mots « mythologie », « symbolisme » et « divinités ». Le lecteur y apprend que « Plus anciens dans le Nord, où une mythologie et un symbolisme les associaient aux pays des morts et à la chefferie, ils étaient l'image des chefs défunts revenus chez les vivants. » ou encore une « personnification du mystère de la vie » ou « de simples déguisements de fête à la fonction ludique » selon les régions et les époques.

Finalement, la dernière mention du patrimoine culturel immatériel est celle de la musique, de la danse, du théâtre ou de la performance. Sans détailler les différentes formes d'expression de chacun de ces domaines, Rafael Pic ne fait qu'illustrer les formes d'art kanak contemporain. Au même titre que dans l'exposition, c'est à la fin du numéro que celui-ci est actualisé par la démonstration de pratiques artistiques contemporaines. Rafael Pic (2013 : 45) nomme seulement le Kaneka, comme danse redéfinie en 1975 par Jean-Marie Tjibaou lors de Mélanésie 2000 et la compagnie de danse de Sthan Kabar-Louët comme proclamation de la « vitalité » des courants actuels de l'art kanak.

- Le catalogue de l'exposition :

Proposant un contenu quelque peu différencié du contenu de l'exposition, rappelons que quelques objets sont dans le catalogue alors qu'ils ne le sont pas dans l'exposition et

inversement. Toutefois, de par sa fonction, le catalogue est largement plus dense dans la quantité et le contenu de ses textes que le magazine. Richement illustré, l'ouvrage rassemble une somme de textes qui suivent le plan dialogique de l'exposition. Ainsi, le modèle des « Visages » et « Reflets » permet de reprendre les grands concepts culturels kanak matérialisés dans l'exposition.

De manière à transmettre la dimension immatérielle de ces concepts, Emmanuel Kasarhérou et Roger Boulay ont ici fait le choix d'inclure des textes traditionnels en une des vingt-huit langues kanak. Contrairement au numéro de *Beaux-Arts éditions* qui mentionne uniquement le nom des concepts comme la Parole, les Ancêtres, la coutume, le catalogue les approfondit en proposant des récits mythologiques et contes qui en sont à l'origine. Suivant le texte d'introduction de chaque « Visage », ces histoires sont retranscrites dans leur langue maternelle, traduites et commentées en français par Kasarhérou. Parmi ces textes de tradition orale, on retrouve les grandes thématiques de l'exposition : l'« Histoire des ancêtres », l'« Histoire de Virègoo », le « Mythe de l'arrivée des ignames de Ma à Maré (îles Loyautés) », « Le chef Bwarat et son masque » et « L'origine de la monnaie traditionnelle ». Notons qu'avant chacun des textes, une brève contextualisation permet au lecteur de réaliser le travail de collecte que cela a nécessité, mais surtout d'humaniser le discours ici présenté. Par exemple, pour le premier texte le lecteur apprend qu'il s'agit d'un « Texte en langue *paicî*, recueilli auprès de Téâ Emmanuel Naouna à Ouaté en 1973 par Alban Bensa et Jean-Claude Rivierre, retranscrit et traduit avec Antoine Goromido, commenté par Emmanuel Kasarhérou. » Le lecteur prend conscience que ces histoires sont racontées et qu'elles ont fait l'objet d'une collecte que récemment. Nécessaire et pourtant encore difficile à lire à cause de noms et prénoms *paicî*, la traduction prend tout son sens grâce aux commentaires, qui aident le lecteur métropolitain à concevoir les concepts mystiques. Dans le premier texte l'« Histoire des ancêtres », on retrouve l'omniprésence de la nature représentée par la mention de l'eau, de rochers, de sommets ; l'image d'un lézard personnifié qui parcourt cette nature ; la valeur symbolique de l'igname dont la poussière entraîne des lignages¹⁴². Ces caractéristiques sont rassemblées dans l'exposition à travers l'ensemble des objets fait de matériaux naturels, une

¹⁴² c.f : Alban Bensa et Jean-Claude Rivierre (1983). *Histoires canaques*, Paris : Conseil international de la langue française qui rassemble une série de textes historiques et mythologiques.

sculpture intitulée « L'Homme lézard » de Dick Bone située dans la salle 4 et le calendrier de l'année igrane de la salle 3. Contrainte par l'objectivité de son expression, l'exposition transmet ce patrimoine culturel immatériel jusqu'à une certaine limite. Le contexte spatio-temporel de l'exposition distancie le visiteur du savoir qui lui est présenté, tandis que la lecture tend davantage à amener l'esprit du lecteur à concevoir un monde imaginaire. Le texte en langue kanak paraîtra plus anecdotique dans l'exposition, alors que dans le catalogue ainsi commenté, il prend une dimension littéraire. Par ailleurs, on peut souligner que la présence de ces textes symbolise certainement le souci actuel de conservation du patrimoine immatériel. L'oralité de l'expression culturelle kanak ne permettait pas autrefois d'en conserver une trace manuscrite. Au-delà de la dimension scientifique de cette conservation, la retranscription de ces mythes et contes semble conserver une forme de vérité du discours qui fait vivre les objets à travers lesquels ils s'expriment.

Qui de mieux qu'un acteur ou un témoin de la tradition pour récolter, transcrire et traduire les légendes nourricières des valeurs kanak. Au même titre que les précédents textes en langues originelles qui donnent un caractère vivant aux objets de l'exposition, la présence de conteurs et auteurs kanak donne une dimension vivante au patrimoine illustré dans le catalogue. Bien qu'ils soient mandatés par des ethnologues ou anthropologues français, depuis la seconde moitié du 20^{ème} siècle, ils permettent une collaboration fructueuse pour l'avancée des recherches ethnologiques. Par exemple, dans le « Visage 2 » le texte « La danse de l'aigle pêcheur et la sculpture à planter des Waka, Nouvelle-Calédonie (1917-2012) » est issu d'une collaboration entre Alban Bensa (EHESS), Calixte Hênêké (tribu de Tiwaé) Céu Pwaanin (habitant de la tribu de Nétchaot et chercheur à Koné) et Jean-Claude Rivierre (CNRS). D'autre part, bien qu'appartenant au passé le catalogue reprend et élargie les biographies des cinq grands chefs présentés dans l'exposition. Ces biographies témoignent une nouvelle fois du dynamisme avec lequel ces grands chefs ont été mobilisés dans la transmission de leurs valeurs. La figure du grand chef Ataï est la plus populaire. Dans le « Visage 3 », Kasarhéroù retrace la vie de ce militant venu de l'aire *Xârâcùù*. D'abord présenté d'un point de vue historique, Ataï est décrit comme la figure d'opposition au régime colonial durant la seconde moitié du 19^{ème} siècle. Trois citations judicieusement choisies laissent entrevoir le caractère

révolutionnaire de ce personnage qui n'a pas peur de répondre aux autorités. Déjà citées dans l'exposition (à la bannière de la troisième salle), ces paroles ajoutent encore une fois une dimension vivante aux propos biographiques en diminuant la distanciation historique. Bien que le point de vue historique soit l'essence de la biographie, celle-ci se termine par une contextualisation de l'utilisation moderne de l'image d'Ataï que l'on retrouve sur les murs et les t-shirts comme la figure symbolique de l'indépendance et de la résistance kanak. Aussi, il faut mentionner qu'Ataï fut tué et décapité le 1^{er} septembre 1878 pour que sa tête soit rapportée en France. Kasarhérou termine donc la biographie en stipulant que, bien que largement diffusée, l'image de la figure de ce chef n'est peut-être pas fidèle à la réalité car aucune photographie de lui n'a été retrouvée. Kasarhérou (2013 :174) ajoute que seul « son masque mortuaire, empreinte prise sur sa tête coupée, nous est parvenu, représentation d'un visage aux yeux fermés, figé dans une sérénité funèbre [...] ». »

Présent dans l'exposition et dans le catalogue, le moulage est l'occasion de stipuler que le crâne¹⁴³ dont il est l'empreinte a fait récemment l'objet d'une restitution. Le 28 août 2014 le Muséum national d'Histoire naturelle de Paris consacre une cérémonie pour le retour du crâne en Nouvelle-Calédonie, comme annoncé dans le dossier de presse de la cérémonie de retour :

En juillet 2013, le Premier ministre Jean-Marc Ayrault, lors de sa visite en Nouvelle-Calédonie, s'est engagé, au nom de l'État à rendre à la Nouvelle-Calédonie, le crâne du Grand Chef Ataï, "La position de l'État est claire : oui cette relique a vocation à revenir en Nouvelle-Calédonie et elle reviendra".

Ce sera chose faite le 28 août 2014. La remise officielle des reliques d'Ataï par la ministre des Outre-mer, George Pau-Langevin aux clans de l'aire coutumière concernée et une cérémonie de recueillement précéderont ce retour dans l'archipel.

Le crâne du Grand Chef Ataï et de son compagnon "Le sorcier", arriveront en Nouvelle-Calédonie, le 2 septembre 2014. Ils seront déposés à la tribu de Petit Couli à Sarraméa pendant un an, puis de nouvelles cérémonies se dérouleront lors de la levée de deuil.

¹⁴³ « Après la décapitation du grand chef Ataï, la tête, recueillie par le Dr Navarre, médecin de marine, a été expédiée, dans un bocal d'alcool phéniqué comme don au professeur Paul Broca, président-fondateur de la Société d'Anthropologie de Paris [(ci-après nommée SAP)]. Celui-ci l'a présentée, en même temps que la tête du sorcier d'Ataï tué à ses côtés, à la Société, qui annonce "l'envoi de deux têtes de Canaques. L'un de ces sauvages était Ataï, le chef de l'insurrection néo-calédonienne; l'autre était un sorcier." (395^e séance du 9 octobre 1879, *Bulletins de la Société d'Anthropologie de Paris*, 1879 : 581) ». Source tirée du dossier de presse de la cérémonie de retour du grand chef d'Ataï au Muséum d'histoire naturelle de Paris, p. 4. c.f. : <http://www.mnhn.fr/fr/collections/actualites/ceremonie-retour-atai>.

Suivant l'éthique mondiale (NAGPRA aux États-Unis et les autres), on peut constater que la France fait un pas vers la reconnaissance de la valeur immatérielle des restes humains. Promise depuis la signature des accords de Matignon en 1988, la restitution du crâne d'Ataï fait suite à celle des têtes maories remises à la Nouvelle-Zélande en janvier 2012¹⁴⁴ par le Muséum d'Histoire naturelle de La Rochelle, et à celle dix ans auparavant de la Vénus Hottentote¹⁴⁵ rendue à l'Afrique du Sud par le Musée de l'Homme. Ce respect montre bien qu'on amorce un nouveau rapport à l'artefact. Tandis que les objets ont été longtemps conservés dans nos musées pour leur valeur scientifique, de manière générale la question de la restitution remet en cause la nature de l'objet. C'est pourquoi elle reste un sujet controversé. L'objet peut être perçu comme appartenant au régime de l'ordre des choses ou bien au régime de l'ordre de la personne sous la forme d'œuvres d'art, de reliques ou de fétiches. Une personnalité peut être attribuée à ces objets selon les croyances de chacun¹⁴⁶. Au-delà de ces croyances, dans le cas de restes humains la personnalité liée aux artefacts est indéniable. L'anthropologue juridique Guillaume Fontanieu (2013 : 113) revient sur la conception du droit français sur la personne après la mort en la comparant avec la vision des Kanak sur le corps et établit ainsi le concept de « non-personne » formant une catégorie intermédiaire entre le statut de personne et celui de chose, reconnue juridiquement. À travers la question de la restitution, l'authenticité de l'objet peut être une nouvelle fois remise en cause.

¹⁴⁴ « La loi n°2010-501 du 18 mai 2010 visant à autoriser la restitution par la France des têtes maories et relative à la gestion des collections résulte d'une initiative de la sénatrice Catherine Morin-Desailly, qui cherchait à résoudre les difficultés juridiques apparues lors de la démarche de la ville de Rouen de restituer à la Nouvelle-Zélande la tête maorie conservée dans son Muséum d'histoire naturelle. La proposition de loi, déposée le 8 février 2008, a été adoptée à l'unanimité par les sénateurs le 29 juin 2009 sur le rapport de Philippe Richert, après l'intervention de Frédéric Mitterrand, ministre de la Culture et de la Communication, au Parlement. Sur le rapport de la députée Colette Le Moal, elle a été adoptée de manière quasi unanime, lors d'un vote solennel à l'Assemblée nationale le 4 mai 2010. La mise en oeuvre de la loi par le ministère de la Culture et de la Communication a commencé par un travail de recensement et d'identification des têtes maories dans les collections des musées de France, qui a permis de répertorier, outre celle de Rouen, dix-neuf têtes maories au sein de trois musées nationaux (Musée du Quai Branly, Muséum national d'histoire naturelle et Musée national de la Marine) et de six musées ou muséums territoriaux (Nantes, Dunkerque, Lille, Sens, Lyon et Marseille). » Source tirée du site http://archives.gouvernement.fr/fillon_version2/gouvernement/la-france-restitue-vingt-tetes-maories-a-la-nouvelle-zelande.html.

¹⁴⁵ Le moulage du corps de la « Vénus Hottentote » considéré comme une pièce de musée restera en France tandis que le Sénat a voté à l'unanimité le retour de son squelette en Afrique du Sud pour pouvoir lui offrir une sépulture de l'être humain.

¹⁴⁶ c.f : Nathalie, Heinich (1993). « Les objets-personnes : fétiches, reliques et œuvres d'art », *Sociologie de l'Art*, n°6. Concernant la distinction du traitement des collections entre l'Europe et l'Amérique du Nord, voir Viviane, Gautier-Jacquet (2010). « Les modèles internationaux », *Le Louvre des Sables : le dossier Abou Dhabi*, Mémoire de maîtrise, Montréal : Université de Montréal, p. 107-110.

Par ce geste symbolique, la prétendue tendance postcoloniale de la France fait acte de reconnaissance de son regard scientifique, ethnographique et éthique passé et ratifie désormais l'existence intrinsèque de l'âme de ces restes humains proclamée par les Autochtones. En transition entre les statuts culturel et cultuel, l'artefact fait l'objet d'une reconsidération d'ordre éthique qui représente l'ensemble des enjeux à la fois culturels et politiques de la restitution. En effet, la loi n°2002-323 du 6 mars 2002 relative à la restitution par la France de la dépouille mortelle de Saartjie Baartman, dite « Vénus Hottentote », envisage la restitution de restes humains appartenant aux collections des « musées de France ». Cette appellation renvoie à la possession de leur collection par l'État, comme l'a décrété la loi n°2002-5 du 4 janvier 2002. Cette dernière avait explicité les principes d'imprescriptibilité et d'inaliénation des collections publiques¹⁴⁷. Le *Rapport Rigaud*¹⁴⁸ : *Réflexion sur la possibilité pour les opérateurs publics d'aliéner des œuvres de leurs collections*, quant à lui, revient en 2008 sur la controverse qu'anime toujours la question de l'inaliénabilité (2008 : 1) :

Il s'agirait donc d'envisager des opérations de caractère patrimonial pour les collectivités publiques propriétaires des collections et les musées auxquels celles-ci sont affectées. [...] Il paraît important de le préciser d'emblée : il ne s'agirait en aucun cas de faire de la vente d'œuvres des collections publiques une « variable d'ajustement » des budgets de fonctionnement des musées, mais une ressource supplémentaire pour leurs acquisitions.

Bien qu'elle ne contienne que le moulage¹⁴⁹, médiatrice de la restitution du crâne d'Ataï, l'exposition « Kanak. L'art est une parole » est un lieu d'échange symbolique qui relance dernièrement la question de la restitution des restes humains. Stipulée depuis les accords de Matignon signés en 1988, la restitution n'est concrétisée que vingt-cinq ans plus tard.

¹⁴⁷ Source tirée de l'« Examen des articles » de la « Proposition de loi visant à autoriser la restitution par la France des têtes maories » par le Sénat. <http://www.senat.fr/rap/108-4829.html>.

¹⁴⁸ c.f : André Desvallées (2010). *L'aliénation et la restitution du patrimoine culturel : une nouvelle déontologie mondiale. Actes du Comité international pour la muséologie de l'ICOM 33^{ème} Symposium annuel de l'ICOFOM organisé à Shangai, 7 au 12 novembre 2010.*

¹⁴⁹ Une note précise que le Musée de l'Homme est un des sites du Muséum national d'histoire naturelle selon le dossier de presse de la cérémonie du retour du grand chef Ataï, p.4. « La tête a [ensuite] été moulée par Félix Flandinette, puis décharnée, et le crâne est entré dans les collections de la SAP [Société d'Anthropologie de Paris], conservé à la chapelle des Cordeliers de la Faculté de Médecine de Paris. À la demande du doyen de la Faculté, qui convoitait les locaux, le Professeur Henri-Victor Vallois, à la fois titulaire de la chaire d'anthropologie du Muséum et secrétaire général de la SAP, a obtenu que ces collections soient transférées au Musée de l'Homme en 1951. Les crânes du Grand Chef Ataï et du sorcier n'ont jamais été exposés au public. »

Vraisemblablement perdue et oubliée¹⁵⁰, le crâne est enfin localisé en 2002 dans la collection publique du Musée d'histoire naturelle de Paris. Comme le soulève Laurent Carpentier (2014 : 11) dans le journal *Le Monde* :

Alors quoi ? Difficultés à la tracer [la tête] parmi les quelques 18 000 crânes des réserves du muséum [...] ? Des politiques peu empressées de la retrouver ? Anthropologues et conservateurs qui rechignent à voir partir ce qu'ils considèrent comme un matériau scientifique ? Tous les arguments serviront pour éviter de rendre la précieuse tête. Premièrement : on ne sait pas où elle est [...] Deuxièmement : vous cherchiez une tête, pas un crâne... Troisièmement : ce crâne est-il bien celui d'Ataï ? [...] Quatrièmement : ses descendants sont-ils légitimes ?

Pour répondre à ces questions, Laurent Carpentier (2014 : 11) poursuit en spécifiant d'une part que le crâne correspond en tout point à son moulage exposé à l'exposition « Kanak. L'art est une parole », d'après Thomas Grenon, directeur général du Muséum d'histoire naturelle, et d'autre part l'indubitable descendance du chef coutumier Bergé Kawa, à la recherche de son ancêtre depuis des décennies¹⁵¹. En définitive, c'est grâce au cas précédent des têtes maories et par le basculement de ces restes humains en tant que relique que la restitution a pu se faire valoir. Autrement dit, bien que ces cas soient rares, la reconnaissance de la valeur sacrée des biens culturels est profitable à leur retour sur leur terre d'origine. Cela, de manière à « offrir aux ancêtres une sépulture digne, conforme aux rites ancestraux »¹⁵², comme le prononcent les critères établis par la commission scientifique de la loi relative à la restitution par la France des têtes maories. Le crâne d'Ataï sera ainsi enterré selon la coutume kanak, qui consiste à garder les restes à Petit-Couli près de la Grande case de Bergé Kawa pendant un an avant d'être déposés définitivement à l'ancienne tribu de Winrinha du clan Daweri.

¹⁵⁰ c.f : Guillaume Fontanieu (2013). « La restitution des mémoires : une expérience humaine, une aventure juridique », *Le Journal de la Société des océanistes*, [En ligne], n°s136-137, p. 107. L'auteur cite *Cannibale*, ouvrage de Didier Daeninckx qui retrace l'exhibition du peuple kanak en France lors de l'Exposition coloniale. Daeninckx a ensuite écrit *Le retour d'Ataï*, remettant en scène le personnage principal de son premier roman pour retourner en France et enquêter sur la disparition de la tête d'Ataï. Pour Fontanieu ce roman a contribué au mythe de la disparition de la tête qui en fait n'avait jamais été sorti de la collection du musée d'histoire naturelle.

¹⁵¹ Le Collectif Ataï a ouvert une page Facebook intitulée « Ataï Résurrection (retour du crâne d'Ataï) », où ont été éditées toutes les actualités du processus de restitution. D'après l'auteur, Bergé Kawa adresse une lettre « au président de la République le 21 février 2013, lui demandant de pouvoir avec une délégation venir le chercher et continuer entre les tribus concernées le processus de pardon et de réflexion, pour parvenir à une restitution souhaitée désormais pour septembre 2014, selon le souhait des sénateurs de l'aire xârâcùù. » Voir Guillaume Fontanieu (2013). « La restitution des mémoires : une expérience humaine, une aventure juridique », *Le Journal de la Société des océanistes*, n°s136-137, p. 115-116.

¹⁵² Source tirée de l'« Examen des articles » de la « Proposition de loi visant à autoriser la restitution par la France des têtes maories » par le Sénat. <http://www.senat.fr/rap/108-4829.html>, p. 3.

CONCLUSION

En tentant de mettre en dialogue l'histoire de l'exposition de l'objet ethnographique au sein du musée occidental et les pratiques muséographiques actuelles, notre projet vise à rendre compte de l'évolution de sa lecture. Au regard de ce bilan historique, l'esprit critique utilisé comme outil de rhétorique a pour but de dessiner les contours d'une définition de l'« autre ». En aucun cas le présent mémoire ne prétend répondre aux questionnements soulevés de façon claire, nette et arrêtée. Les enjeux postcoloniaux auxquels nous avons fait référence sont les marqueurs d'un changement d'ordre éthique dont l'objet est le porte-parole. À ce titre, la récente exposition « Kanak. L'art est une parole » semblait être un exemple remarquable pour témoigner de cette évolution de la perception de l'« autre » et de son objet. Une analyse de la muséographie, du discours didactique et des ouvrages: *Beaux-Arts éditions* et le catalogue de l'exposition, nous a aidé à observer les choix scientifiques effectués par les commissaires et à *fortiori* par le musée. L'étude de cas choisie a impliqué de considérer l'objet de patrimoine dont l'essence immatérielle nous est apparue comme une problématique actuelle. Issu de pratiques orales ancestrales, l'objet kanak appartient à un patrimoine culturel immatériel. Entre questionnements culturels, moraux et politiques sur cette nouvelle catégorisation, notre intérêt était de comparer le contenu didactique entre l'exposition temporaire, la revue *Beaux-Arts éditions* et le catalogue de l'exposition.

L'objectif de notre projet reposait sur la volonté première de faire valoir la culture nonoccidentale et de voir comment elle était reçue et transmise au sein de l'institution muséale qu'est le musée du quai Branly. L'idée était de revenir sur l'apparition d'un musée controversé dont le mandat était de faire reconnaître des objets produits par les Autochtones comme œuvre d'art et non seulement comme objet témoin d'une culture. Malgré ce désir, au cours de notre compte-rendu, nous avons retenu que l'institution muséale occidentale et les personnes qui y travaillent font preuve d'autorité sur la mise en exposition de la production artistique autochtone. La collecte, la conservation et la promotion des objets nonoccidentaux sont gérées en Occident, par et pour des Occidentaux. Parallèlement aux *postcolonial studies* pratiquées en Amérique du Nord, qui laissent place à l'« autre » dans la présentation de son histoire au sein de l'institution muséale, la France engage une muséologie de la décolonisation. Autrement dit, en guise de *mea culpa* le discours didactique adopté porte un nouveau regard sur les situations

de colonisation, mais n'offre à l'« autre » qu'un statut d'interlocuteur. L'exemple de l'exposition « Kanak. L'art est une parole » semblait être une manifestation probante de cette considération entre « nous » et l'« autre ». Interdisciplinaire, l'étude nécessite de faire appel à des références en anthropologie et en histoire de l'art. Notre description de l'exposition, notre lecture de la muséographie et du discours didactique nous a ensuite permis d'en établir une comparaison avec la mise en page et le discours établis dans *Beaux-Arts éditions* et le catalogue de l'exposition. Ambiguë, la définition de l'objet ethnographique est ici à mi-parcours entre contextualisation ethnographique et valorisation esthétique. Bien que les objets exposés aient été retenus pour leurs qualités esthétiques, la muséographie tend à s'éloigner du modèle d'exposition beaux-arts pour accorder plus d'importance aux textes dans l'exposition. Ce changement de paradigme du traitement de l'objet autochtone implique de tenir compte du contexte de production de l'objet et d'inclure la relation objet/sujet dans le discours muséal. Inscrite dans les théories postcoloniales anglo-saxonnes, cette mutation ne semble pas être franchement assumée par le musée du quai Branly, bien qu'il manifeste quelques efforts comme remarqué dans « Kanak. L'art est une parole ».

Comme nous l'avons vu à travers notre étude, dans l'exposition, le discours kanak est relayé dans un dialogue entre les « Visages » et les « Reflets » que lui reconnaissent les commissaires d'exposition Emmanuel Kasarhérou et Roger Boulay. Bien loin de nos préceptes occidentaux, le visiteur fait face à des objets, d'ordre matériel, conçus pour que des concepts comme les Ancêtres, le génie et la Parole, d'ordre immatériel, prennent forme lors de manifestations rituelles appelées « la coutume ». C'est par l'utilisation de la langue *ajië* et du « nous » qu'Emmanuel Kasarhérou choisit de rendre vivant ces thèmes afin de définir chaque « Visages » (*Némèè*). En réponse à chacun d'eux, Roger Boulay construit un discours historique chronologique qui constitue le « Reflet » (*Koomèè*) de ce qu'était le peuple kanak aux yeux des Européens. Afin de palier à nos lacunes, il paraissait pertinent de revenir sur le sens de ce patrimoine culturel immatériel considérant que les objets concrétisent l'articulation entre culture matérielle, pratique rituelle et environnement¹⁵³. Premier « Visage » annoncé dans l'exposition, *Nô* signifie la dualité qui anime l'expression kanak à savoir le Verbe et la

¹⁵³ c.f : Isabelle Leblic (2013). « Introduction : La part “d’immatériel” dans les objets de culture dite “matérielle”, *Le Journal de la Société des Océanistes*, p. 11.

Parole. La Parole constitue la société orale qu'est celle des Kanak puisqu'elle est le seul mode communicationnel employé pour décrire le monde qui les entoure. Elle fait vivre l'imaginaire et la vision des Kanak sur le monde. Et le Verbe permet aux Kanak de donner vie à leur description du monde et aux esprits des Ancêtres. *Mwârö* signifie la Grande Maison ou Grande case. Habitée par le grand chef, elle est une allégorie de l'ordre social kanak. Les objets qu'elle contient sont placés les uns par rapport aux autres selon leur valeur symbolique. Ainsi, *Mwârö* s'inscrit dans le *mwâciri*, c'est-à-dire dans son « pays du "séjour paisible" » (que Maurice Leenhardt avait traduit ainsi et que le texte didactique du Visage 2 reprend). Parmi le bien-être de ce pays, l'agriculture du taro *Mwa* et de l'igname *Mëu* est indispensable. Mais au-delà d'être une ressource nourricière, les Kanak y voient la représentation de la femme et de l'homme formant un couple inséparable pour la survie du peuple. Offerts en offrande lors de cérémonies coutumières comme le mariage ou le décès, le taro et l'igname participent à l'appel des Ancêtres (*Pâ bému-vé*) et du génie (*Rhee*). La communication avec l'au-delà se fait dans l'enceinte de la Grande case par le chef qui, à l'aide d'objets oniriques et magiques, consulte les Ancêtres et le génie. Enfin, *Kamö* désigne la personne qui chez les Kanak prend toute sa singularité dans la richesse relationnelle qu'elle fait naître lors de mariages entre deux clans, descendances et autres liens de parenté. Ces relations sont le *vibéé*, alliance intergénérationnelle et éternelle. Si l'on distingue les deux discours didactiques, bien qu'essentiel à notre perception de l'« autre », le retour historique élaboré par Roger Boulay fait preuve de l'eurocentrisme d'autrefois. Avec une lecture postcoloniale, le discours sur les « Visages » que nous venons de brièvement retracer semble davantage essentiel à la revalorisation de la voix de l'« autre » dans notre société. Au même titre que la Parole employée par les Kanak, les « Visages » laissent penser qu'ils ont leur place au sein du musée qui les accueille. Mais hors les murs du musée, comment sont portées les intentions de l'exposition ? C'est ce que nous avons pu voir à travers la lecture de *Beaux-Arts éditions* et du catalogue de l'exposition. Bien que les deux ouvrages répondent à un souci de communication comme l'entend André Desvallées¹⁵⁴, il faut distinguer le contenu de chacun. Le numéro de *Beaux-Arts éditions* retrace le contenu de l'exposition en instaurant un point de vue d'historien d'art qui valorise l'objet qui se donne à voir comme objet de musée d'art. Par l'abondance des

¹⁵⁴ c.f : André Desvallées et François Mairesse (dir.) (2010). *Concepts clés de muséologie*, p. 28.

illustrations et l'absence d'interprétation des textes, ce numéro conditionne l'esthétique de l'altérité et renvoie sans cesse à la matérialité de l'objet, amenant le lecteur vers un certain exotisme. En revanche, le catalogue de l'exposition reprend le dialogue entre « Visage » et « Reflet ». Son contenu plus fourni que celui l'exposition atteste de la valeur scientifique des contributions textuelles d'auteurs comme Alban Bensa, Jean-Claude Rivierre ou Mario Mineo. Bien que spécialisé, le catalogue de musée est un média de communication qui cherche à séduire un public le plus large possible. Alain Chante¹⁵⁵ dira qu'il est un hybride entre voir et lire et qu'il est à la fois un témoignage de l'exposition et la remplace. En effet, la qualité et l'abondance des images ne nuisent pas au contenu des textes dans la mesure où le lecteur y trouve des biographies de grands chefs, des textes mythologiques en langue kanak et des contributions scientifiques inédites à l'exposition. Tout en schématisant une lecture du symbolisme à travers la voix des « Visages » et une analyse plutôt formelle de l'objet à travers les « Reflets », il est certain qu'une distinction nette entre l'expression matérielle et immatérielle est très difficile à faire.

D'abord étudié comme un document, l'objet témoignait d'une évolution matérielle d'une civilisation donnée. Issue de la conception des pays occidentaux qui l'ont adoptée, la Convention pour la protection du patrimoine mondial culturel et naturel mettait en pratique des critères de protection du patrimoine matériel. Or il est essentiel d'universaliser la protection du patrimoine culturel à travers un nouveau dessein pour mieux valoriser la diversité culturelle. Contrairement à elle, la Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel ne fait plus uniquement référence aux conceptions occidentales, peu vigilantes à la conservation de l'immatérialité jusqu'alors. Les innovations proposées par cette dernière ne sont pas à chercher dans l'opposition matériel/immatériel, mais plutôt dans la reconsidération de l'action sociale de création du patrimoine culturel. C'est pourquoi on ne parle plus de « conservation » mais de « sauvegarde ». Mesure d'ordre politique, elle reste difficilement observable au sein des musées français. Maryse Fauvel¹⁵⁶, par exemple, déplore un manque de « décentrement » de la part du musée du quai Branly, qui décrit l'« autre » à

¹⁵⁵ c.f : Vivianne Couzinet (2013). « La notion de catalogue : de l'imprimé au numérique », Alain Chante, *Bibliothèque et musée : notions et concepts communs*, Arles : Actes Sud, p. 140-141.

¹⁵⁶ c.f : Maryse Fauvel (2014). *Exposer l'« autre » : essai sur la Cité nationale de l'histoire de l'immigration et le Musée du quai Branly*, Paris : L'Harmattan, p. 71.

travers le regard de la France. La participation de la voix de l' « autre » reste absente. Ancré dans sa généalogie, le musée du quai Branly ne parvient pas à aborder l'objet et sa conservation selon ses caractéristiques immatérielles avant de considérer sa valeur matérielle. C'est ce que nous avons constaté dans notre étude de cas. Ce constat est d'autant plus embarrassant lorsqu'on sait que depuis les années 1960, aux États-Unis et au Canada les Autochtones tentent d'affirmer et de renforcer leurs relations avec les musées centraux et de développer leurs propres centres culturels et/ou musées. Non sans émois, il a fallu faire évoluer la politique muséale à l'égard des Autochtones, ce que, pour le Canada le Groupe de travail sur les Premières Nations et les musées et, notamment, le NAGPRA pour les États-Unis s'attellent à faire depuis les années 1990. L'apport postcolonial de ces deux initiatives a permis de faire passer une muséologie de l'objet à une muséologie du vivant et du sacré pour reprendre les termes d'Élise Dubuc (2002 : 53). Trait d'union entre le vivant et le sacré, le caractère immatériel des restes humains est désormais reconnu en faveur des Autochtones. Le rapatriement des restes humains est accordé mais règlementé de façon à limiter les demandes tout en reconnaissant la symbolique immatérielle de ces biens culturels chers aux communautés. En France, cette question a fait l'objet d'une loi votée en 2002 lorsque le cas s'est présenté, remettant en cause les notions d'imprescriptibilité et d'inaliénation des collections des « musées de France ». S'agissant de restes humains, l'adoption par les Nations Unies de la Déclaration sur les droits des peuples autochtones en 2007 explicite sur la problématique liée spécifiquement à leur restitution¹⁵⁷. Ces textes juridiques démontrent la complexité des relations inter-dialectiques entre les communautés demandeuses, les institutions culturelles détentrices et les pouvoirs politiques qui les chapeautent. Sans pour autant appliquer la même démarche intellectuelle qu'en Amérique du Nord où le problème s'exprime « du dedans », la France finance la construction du Centre culturel Tjibaou de Nouméa qui vise à faire reconnaître la richesse du patrimoine kanak aux principaux intéressés. Par sa fonction de « pôle de développement » de la production contemporaine et sa gestion

¹⁵⁷ c.f : Guillaume Fontanieu (2013). « La restitution des mémoires : une expérience humaine, une aventure juridique », *Le Journal de la Société des océanistes*, n°136-137, p. 115. « Article 11-2 : “Les États doivent accorder réparation par le biais de mécanismes efficaces – qui peuvent comprendre la restitution – mis au point en concertation avec les peuples autochtones, en ce qui concerne les biens culturels, intellectuels, religieux, et spirituels qui leur ont été pris sans leur consentement préalable, donné librement et en connaissance de cause, ou en violation de leurs lois, traditions et coutumes” et article 12-1 : “Les peuples autochtones ont le droit [...] au rapatriement de leurs restes humains” »

assumée par l'ADCK, le Centre culturel Tjibaou semble réfuter toute forme de néocolonialisme observable dans les structures muséales occidentales. Base solide à l'édification d'une nouvelle promotion culturelle, le centre culturel fait foi des transformations engagées par le territoire depuis la configuration des rapports sociaux imposée par la colonisation. Tous deux servant un mandat présidentiel, le musée du quai Branly et le Centre culturel Tjibaou n'appliquent pas les mêmes desseins muséologiques. L'un renvoie à des cultures éloignées tandis que l'autre est sur le territoire de sa propre culture. Se rapprochant des pratiques postcoloniales nord-américaines, le Centre culturel Tjibaou n'est pas une antenne de l'institution occidentale figée dans son histoire, mais une plate-forme d'échange et de collaboration mélanésienne.

En métropole, à l'image des « Reflets » construit par Roger Boulay, l'objet ethnographique connaît une succession de relectures au cours des siècles. Passant d'objet de curiosité collecté en masse à objet ethnographique, inventorié et enfin à œuvre d'art, l'objet ethnographique subit les traitements muséologiques qu'on lui impose. Comme le souligne Dubuc (2002 : 33), les collections sur l'« autre » passent ainsi du mode culturel au mode artistique et remettent en cause « l'authenticité des objets, l'inaliénabilité des collections et l'autorité du discours » muséal. Qualifiés d'œuvre d'art par Jacques Kerchache et Jacques Chirac, l'objet d'« art premier » entre dans une aile du Louvre, puis au musée du quai Branly où il y est entièrement consacré. Par son mécénat présidentiel dont le mandat culturel, architectural et économique relève de l'inédit, le musée du quai Branly est soumis à la controverse. Concernant notre champ d'étude, la controverse pose la question à savoir « qui parle pour qui ? » comme le spécifie Sally Price (2010 : 271). Alban Bensa (2006 : 204) quant à lui, soulignait la problématique face à laquelle les Non-Occidentaux font face, celle d'une « mise[s] en culture » à travers laquelle les cultures ne se reconnaissent pas dans les images qu'on veut donner d'elles. Le pouvoir du discours muséal est de remettre en question. Il n'est plus acceptable de parler pour l'« autre ». Le problème reste entier, plusieurs objets n'ont pas été documentés. Le travail de recherche et muséographique nécessite de tenir compte du contexte dans lequel les objets ont été collectés, comme le fait le modèle des « Reflets ». On valorise l'interprétation de la culture par les membres de cette même culture, ainsi apparaît

l'« émergence du sujet » pour reprendre les mots d'Élise Dubuc¹⁵⁸. En métropole, « Kanak. L'art est une parole » répond à un dispositif occidental dont le savoir didactique transmis passe nécessairement par l'interprétation des commissaires parisiens employés par le musée. Néanmoins, l'exposition démontre toute l'ambiguïté de l'émergence du sujet à travers la figure d'Emmanuel Kasarhérou. À la fois kanak et employé du musée du quai Branly, sa position tente temporairement, dans le cadre de l'exposition, de solutionner le « déplacement de sens » que Sally Price (2010 : 275) reconnaît être imposé aux objets de l'institution. Encore une fois, par la stratégie du dialogue entre « Visages » et « Reflets », les commissaires de l'exposition transmettent la symbolique immatérielle des objets sans pour autant se détacher de l'approche historique euro-centriste. Bien que ce retour historique donne le sentiment d'un *mea culpa* sur les événements coloniaux, l'émergence identitaire illustrée dans les « Visages » reste liée à la France. Ainsi, l'« autre » n'est exposé qu'à travers la place qu'on lui accorde. Bien qu'un principe d'égalité soit établi dans ce discours didactique double, le musée du quai Branly reste impérialiste.

¹⁵⁸ c.f : Marc-Olivier Gonseth, Jacques Hainard et Roland Kaehr (2002). « Entre l'art et l'autre, l'émergence du sujet », Élise Dubuc, *Le musée cannibale*, Neuchâtel : Musée d'ethnographie, p. 31-58.

ANNEXE

A. Plan du musée.

Illustration retirée

Plan d'orientation format pdf, disponible en ligne ©musée du quai Branly.

B. Photographies personnelles de l'exposition.

Illustration retirée

Figure 1 - [Anonyme], Applique de porte de case, 19^{ème} siècle, bois de houp, Musée de Nouvelle-Calédonie, Nouméa. Photographié par Clémentine Poirer, 30 décembre 2013

Illustration retirée

Figure 2 - Cartel « Applique de porte de case », Exposition « Kanak. L'art est une parole », musée du quai Branly. Photographié par Clémentine Poirer, 30 décembre 2013

Illustration retirée

Figure 3 - « L’art est une parole », Texte d’introduction à l’exposition, Salle 1, Exposition « Kanak. L’art est une parole », musée du quai Branly. Photographié par Clémentine Poiret, 30 décembre 2013

Illustration retirée

Figure 4 – « La parole », Texte didactique de second ordre, Salle 1, Exposition « Kanak. L’art est une parole », musée du quai Branly. Photographié par Clémentine Poiret, 30 décembre 2013

Illustration retirée

Figure 5 - [Anonyme], Haches ostensoirs, 18^{ème} siècle, Néphrite, cordonnets et tresses en poil de chauve-souris roussette, bois, coquillage, Musée du quai Branly, Paris. Photographié par Clémentine Poiret, 30 décembre 2013

Illustration retirée

Figure 6 - Cartel « Hache ostensor » , Exposition « Kanak. L’art est une parole » , musée du quai Branly. Photographié par Clémentine Poiret, 30 décembre 2013

Illustration retirée

Figure 7 - Salle 2, Exposition « Kanak. L’art est une parole » , musée du quai Branly. Photographié par Clémentine Poiret, 30 décembre 2013

Illustration retirée

Figure 8 : [Anonyme], Extrémité de poteau central de Grande case, 19^{ème} siècle, Bois, Museum Kulturen, Bâle. Photographié par Clémentine Poiret, 30 décembre 2013

Illustration retirée

Figure 9 : Poteaux à planter, Salle 2, Exposition « Kanak. L’art est une parole », musée du quai Branly. Photographié par Clémentine Poiret, 30 décembre 2013

Illustration retirée

Figure 10 – Masque de type « Wimawi », fin du 18^{ème} siècle ou début du 19^{ème} siècle, bois momoxyle, fibres végétales, enduit, tissu infrapétiolaire de cocotier, pigments, Musée d’Angoulême, Angoulême. Photographié par Clémentine Poiret, 30 décembre 2013

Illustration retirée

Figure 11 - Cartel « Masques de type “Wimawi” », Salle 4, Exposition « Kanak. L’art est une parole », musée du quai Branly. Photographié par Clémentine Poiret, 30 décembre 2013

Illustration retirée

Figure 12 : Stéphanie Wamytan, *La mission*, 2009, tissu, dentelle, coton, boutons plastiques, ADCK-Centre culture Tjibaou, Nouméa. Photographié par Clémentine Poiret, 30 décembre 2013

BIBLIOGRAPHIE

A. Ouvrages

- BASU, Paul et Sharon, MACDONALD (2007). « Introduction : Experiments in Exhibition, Ethnography, Art, and Science », *Exhibition Experiments (New Interventions in Art History)*, Malden : Wiley-Blackwell Publishing, p.9-21.
- BENSA, Alban (2006). « Paroles et mémoires. À propos du Centre Tjibaou de Nouméa », *La fin de l'exotisme, essais d'anthropologie critique*, Toulouse : Anacharsis, p.197-220.
- BENSA, Alban (2000). *Ethnologie et architecture, Nouméa, Nouvelle-Calédonie, Le Centre culturel Tjibaou, une réalisation de Renzo Piano*, Paris : Adam Biro.
- BENSA, Alban et Jean-Claude, RIVIERRE (1983). *Histoires canaques*, Paris : Conseil international de la langue française.
- BETHENOD, Martin (dir.) (2003). *Jacques Kerchache – portraits croisés*, Paris : Gallimard; Musée du quai Branly.
- BLANCHARD, Pascal. et al. (2006). *Culture post-coloniale, 1961-2006 : traces et mémoires coloniales en France*, Paris : Autrement.
- BOAS, Franz (2003). *L'art primitif*, traduit de l'anglais par Catherine Fraixe et Manuel Benguigui, Paris : Adam Biro [1927].
- BORTOLOTTI, Chiara (2008). « Les enjeux de l'institution du patrimoine culturel immatériel ». Compte rendu du séminaire organisé au Lahic (2006-2008), *Culture et Recherche*, p.116-117.
- CHAUMIER, Serge (2012). *Traité d'expologie. Les écritures de l'exposition*, Paris : La documentation française.
- COUZINET, Vivianne (2013). « La notion de catalogue : de l'imprimé au numérique », Alain Chante, *Bibliothèque et musée : notions et concepts communs*, Arles : Actes Sud, p.131-151.
- DELAIGLE, Francine (1991). *Les catalogues d'exposition. Guide de catalogage*, Paris : Éditions du Centre George Pompidou.
- DE L'ESTOILE, Benoît (2007). *Le goût des Autres. De l'exposition coloniales aux arts premiers*, Paris : Flammarion.
- DUPAIGNE, Bernard (2006). *Le scandale des arts premiers. La véritable histoire du musée du quai Branly*, Paris : Mille et une nuits.

- FAUVEL, Maryse (2014). Exposer l'« autre » : essai sur la Cité nationale de l'histoire de l'immigration et le Musée du quai Branly, Paris : L'Harmattan.
- GONSETH, Marc-Olivier, Jacques, HAINARD et Roland, KAEHR (2002). « Entre l'art et l'autre, l'émergence du sujet », Élise Dubuc, *Le musée cannibale*, Neuchâtel : Musée d'ethnographie, p.31-58.
- GONSETH, Marc-Olivier (2000). « L'illusion muséale », *La grande illusion*, Neuchâtel : Musée d'ethnographie, p.155-164.
- KASARHÉROU, Emmanuel, Roger, BOULAY et Christine, MAINE (2013). *Kanak L'art est une parole*, Catalogue d'exposition, Musée du quai Branly, 15 octobre 2013 - 26 janvier 2014, Paris : Musée du quai Branly.
- LE FUR, Yves (dir.) (2006). *D'un regard à l'autre : histoire des regards européens sur l'Afrique, L'Amérique et l'Océanie*, Paris : Musée du Quai Branly, réunion des musées nationaux.
- MERLEAU-PONTY, Claire et Jean-Jacques, EZRATI (2006). *L'exposition, théorie et pratique*, Paris : L'Harmattan.
- POLI, Marie-Sylvie (2002). *Le texte au musée : Une approche sémiotique*, Paris : L'Harmattan.
- POMIAN, Krzysztof (1987). « Entre le visible et l'invisible : la collection », *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise : XVI^{ème}-XVIII^{ème} siècle*, Paris : Gallimard, p.15-47.
- POULOT, Dominique (2005). « Le paysage contemporain des musées », *Musée et muséologie*, Paris : La Découverte, p.77-96.
- PRICE, Sally (2011). *Au musée des illusions : le rendez-vous manqué du Quai Branly*, traduit de l'américain par Nelcy Delanoë avec la collaboration de l'auteur, Paris : Denoël [2007].
- PRICE, Sally (1995). *Arts primitifs : regards civilisés*, traduit de l'américain par Geneviève Lebaut, Paris : École nationale supérieure des beaux-arts [1989].

B. Mémoires de maîtrise

- GAUTIER-JACQUET, Viviane (2010). *Le Louvre des Sables : le dossier Abou Dhabi*, Mémoire de maîtrise, Montréal : Université de Montréal.

PARÉ-MOREAU, Philippe (2008). *Le primitivisme : entre sujet et objet*, Mémoire de maîtrise, Montréal : Université de Montréal.

C. Périodique

PIC, Rafael (2013). « Kanak l'art est une parole », *Beaux-Arts éditions*, Beaux-Arts Magazine hors série, Coll. Emmanuel Kasarhérou et Roger Boulay, Paris : Beaux-Arts / TTM éditions.

D. Articles de périodiques

DIAS, Nélia (2007). « Des “arts méconnus” aux “arts premiers” : inclusions et exclusions en anthropologie et en histoire de l'art », *Histoire de l'art*, n°60, p.7-16.

DUBUC, Élise (1998). « Le Futur antérieur du musée de l'Homme », *Gradhiva*, n°24, p.71-92.

DUFRENE, Thierry (2007). « Artefacts, œuvres d'art, objets : l'esthétique fait-elle la différence ? », *Histoire de l'art*, n°60, p.17-30.

JUBERT, Roxane (1996). « Entre voir et lire : la conception visuelle des catalogues d'exposition », *Les Cahiers du musée d'art moderne*, Paris : Centre George Pompidou, n°56-57, p.36-57.

E. Articles de périodiques et de presse en ligne

BENSA, Alban et Malick, NDIAYE (2007). « Quel renouveau pour la muséographie ? », *Africultures*, [En ligne], n°70, p.169-173. Dans *Cairn info*, <http://www.cairn.info/revue-africultures-2007-1-page-169.htm>. Consulté le 7 janvier 2015.

BERNAND, Carmen (2007). « Aimer Branly ? », *Le Débat*, [En ligne], n°147, p.164-168. Dans *Cairn info*, <http://www.cairn.info/revue-le-debat-2007-5-page-164.htm>. Consulté le 10 janvier 2014.

BORTOLOTTI, Chiara (2013). « L'Unesco comme arène de traduction. La fabrique globale du patrimoine immatériel », *Gradhiva*, [En ligne], n°18, <http://gradhiva.revues.org/2708>. Consulté le 9 décembre 2013.

BOULAY, Roger (1990). « De Jade et de Nacre – Patrimoine artistique kanak (exposition à Nouméa et à Paris) », *Journal de la Société des océanistes*, [En ligne], n°90, p.57-58. Dans *Persée*,

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/jso_0300953X_1990_num_90_1_2870. Consulté le 19 août 2014.

BROMBERGER, Christian (2007). « D'un musée ... l'autre. Réflexions d'un observateur participant », *Etnográfica*, [En ligne], n°11(2), p.407-420, <http://ethnografica.revues.org/2037>. Consulté le 16 mai 2013.

CARPENTIER, Laurent (2014). « Le crâne d'Ataï : une relique, pas un objet d'étude. Le Muséum d'histoire naturelle a fini par restituer les restes de l'insurgé kanak à sa communauté », *Le Monde*, [En ligne], 30 août. Dans *Eureka*, <http://www.biblio.eureka.cc/WebPages/Search/Result/Result.aspx>. Consulté le 7 novembre 2014.

CHIRAC, Jacques (2000). « Regards croisés sur l'ethnologie », *Le Figaro Magazine*, [En ligne], 09 juin 2006, n°19238, <http://www.lefigaro.fr/lefigaromagazine/2006/06/09/01006>. Consulté le 3 septembre 2014.

CIARCIA, Gaetano (2006). « La perte durable. Étude sur la notion de "patrimoine immatériel" », *Les Carnets du Lahic*, [En ligne], n°1, p.4-13, <http://hal.archives-ouvertes.fr/halshs-00505583/>. Consulté le 7 février 2014.

CIARCIA, Gaetano (2001). « Croire aux arts premiers », *L'Homme*, [En ligne], n°s 158-159, p.339-352. Dans *Cairn info*, <http://www.cairn.info/revue-l-homme-2001-2-page-339.htm>. Consulté le 20 juillet 2013.

CLIFFORD, James (2007). « Le Quai Branly en construction », *Le Débat*, [En ligne], n°147, p.29-39. Dans *Cairn info*, <http://cairn.info/revue-le-debat-2007-5-page-29.htm>. Consulté le 10 janvier 2014.

COLLIGNON, Béatrice (2007). « Note sur les fondements des *postcolonial studies* », *EchoGéo*, [En ligne], n°1, <http://echogeo.revues.org/2089>. Consulté le 13 septembre 2014.

COLOMBO DOUGOUD, Roberta (2013). « Les bambous gravés, objets ambassadeurs de la culture kanak », *Le Journal de la Société des Océanistes*, [En ligne], n°s136-137, p.119-132. Dans *JStor*, <http://jso.revues.orf/6928>. Consulté le 5 décembre 2013.

DE L'ESTOILE, Benoît (2007). « L'oubli de l'héritage colonial », *Le Débat*, [En ligne], n°147, p.91-99. Dans *Cairn info*, <http://www.cairn.info/revue-le-debat-2007-8-page-91.htm>. Consulté le 10 janvier 2014.

DESCOLA, Philippe (2009). « L'Envers du visible : ontologie et iconologie », *Histoire de l'art et anthropologie*, Paris : coédition INHA / musée du quai Branly ("Les actes"), [En ligne], juillet, <http://actesbranly.revues.org/181>. Consulté le 31 janvier 2013.

- DESCOLA, Philippe (2007). « Passages de témoins », *Le Débat*, [En ligne], n°147, p.136-153. Dans *Cairn info*, <http://www.cairn.info/revue-le-debat-2007-5-page-136.htm>. Consulté le 10 janvier 2014.
- DESVALLÉES, André (1993). « Le droit à l'existence pour des musées différents : et si on reparlait de la muséologie ? », *Publics et Musées*, [En ligne], n°3, p.138-145. Dans *Persée*, http://www.persee.fr/web/revues/home/prescriptarticle/pumus_1164-5385_1993_num_3_1_1270. Consulté le 12 février 2013.
- DESVALLÉES, André (1987). « La notion de programme muséographique », *Ethnologie française*, nouvelle série, [En ligne], T.17, n°1, Hommage de la Société d'Ethnologie française à Georges Henri Rivière, p.64-66. Dans *JStor*, <http://jstor.org/stable/40988960>. Consulté le 12 février 2013.
- DÉSVEAUX, Emmanuel (2002). « Le musée du quai Branly au miroir de ses prédécesseurs », *Ethnologies*, [En ligne], vol.24, n°2, p.219-227. Dans *Érudit*, <http://id.erudit.org/iderudit/006648ar>. Consulté le 10 décembre 2012.
- DIAS, Nélia (2007). « Le musée du quai Branly : une généalogie », *Le Débat*, [En ligne], 5/2007, n°147. Dans *Cairn info*, <http://www.cairn.info/revue-le-debat-2007-5-page-65.html>. Consulté le 6 décembre 2012.
- DIAS, Nélia (2005). « L'Art primitif » by Franz Boas, *L'Homme*, [En ligne], n°173. Dans *JStor*, <http://www.jstor.org/stable/25157089>. Consulté le 7 novembre 2012.
- DUBUC, Élise et Laurier, TURGEON (2005). « Musée et premières nations : la trace du passé, l'empreinte du futur », *Anthropologie et sociétés*, [En ligne], vol.28, n°2. Dans *Érudit*, <http://id.erudit.org/iderudit/010605ar>. Consulté le 7 novembre 2012.
- FABRE, Daniel (2006). « Le patrimoine culturel immatériel. Notes sur la conjoncture française », *Mission à l'ethnologie*, [En ligne], www.lahic.cnrs.fr/spip.php. Consulté le 10 juillet 2013.
- FONTANIEU, Guillaume (2013). « La restitution des mémoires : une expérience humaine, une aventure juridique », *Le Journal de la Société des océanistes*, [En ligne], n°s136-137, p.103-118. Dans *JStor*, <http://jso.revues.org/6884>. Consulté le 05 décembre 2013.
- GRAILLE, Caroline (2003). « Primitifs d'hier, artiste de demain : l'art kanak et océanien en quête d'une nouvelle légitimité », *Ethnologies comparées*, [En ligne], n°6, Printemps 2003, <http://alor.univ-montp3.fr/cerce/revue.htm>. Consulté le 8 juillet 2014.
- GROGNET, Fabrice (2008). « Du sens perdu de l'Autre et du Semblable », *L'Homme*, [En ligne], n°s185-186, p.455-477. Dans *Cairn info*, <http://www.cairn.info/revue-l-homme-2008-1-page-455.htm>. Consulté le 10 décembre 2012.

- GUILHEM, Julien (2000). « Art primitif ou patrimoine culturel ? Le Musée du quai Branly », *Ethnologies comparées*, [En ligne], n°1, p.1-16, <http://alor.univ-montp3.fr/cerce/revue.htm>. Consulté le 15 juillet 2013.
- JADÉ, Mariannick (2004). « Le patrimoine immatériel. Nouveaux paradigmes, nouveaux enjeux », *La lettre de l'OCIM*, [En ligne], n°93, p.27-37, http://img22.xooimage.com/files/d/e/e/jade_pi_lo-cefe4e.pdf. Consulté le 20 juin 2014.
- KASARHÉROU, Emmanuel (1999). « Le Centre culturel Tjibaou : entre Kanak et Calédoniens : Entretien avec Emmanuel Kasarhérou », *Ethnologie française*, [En ligne], T.29, n°3, Musée, Nation : Après les colonies, Juillet-Septembre 1999, p.437-444. Dans *JStor*, <http://www.jstor.org/stable/40990156>. Consulté le 6 janvier 2015.
- LEBLIC, Isabelle (2013). « Introduction : La part “d’immatériel” dans les objets de culture dite “matérielle” », *Le Journal de la Société des Océanistes*, [En ligne]. Dans *JStor*, <http://jso.revues.org/6839>. Consulté le 5 décembre 2013.
- LEBLIC, Isabelle (2003). « Roger Boulay, Kannibals et Vahinés. Imagerie des Mers du Sud », *Le journal de la Société des Océanistes*, [En ligne], 116/Année 2003-1. Dans *JStor*, <http://jso.revues.org/1223>. Consulté le 12 février 2013.
- LEVALLOIS, Michel (1995). « Mélanésie 2000 – Un festival très politique », *Le Journal de la Société des Océanistes*, [En ligne], n°100-101, p.125-127. Dans *Persée*, http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/jso_0300953X_1995_num_100_1_1952. Consulté le 11 août 2014.
- MORTAIGNE, Véronique (2013). « Ce que nous disent les œuvres kanak », *Le Monde*, [En ligne], 19 octobre. Dans *Euréka*, <http://www.biblio.eureka.cc/WebPages/Search/Result/Result.aspx>. Consulté le 9 juillet 2014.
- POLI, Marie-Sylvie (2010). « Le texte dans l’exposition, un dispositif de tension permanente entre contrainte et créativité », *Le Lettre de l'OCIM*, [En ligne], n°132, <http://ocim.revues.org/377>. Consulté le 18 septembre 2014.
- POMIAN, Krzysztof (2000). « Un musée pour les arts exotiques » Entretien avec Germain Viatte, *Le Débat*, [En ligne], n°108, p.75-84. Dans *Cairn info*, <http://www.cairn.info/revue-le-debat-2000-1-page-75.htm>. Consulté le 23 septembre 2014.
- POULOT, Dominique (2009). « Le patrimoine immatériel en France entre renouveau muséographique et « territoire de projet » », *Ethnologies*, [En ligne], vol.31, n°1, p. 165-200. Dans *Érudit*, <http://id.erudit.org/iderudit/038504ar>. Consulté le 12 février 2013.

- PRICE, Sally (2009). « Cultures en dialogue : options pour les musées du XXI^e siècle », *Histoire de l'art et anthropologie*, Paris : coédition INHA/musée du quai Branly ("Les actes"), [En ligne], <http://actesbranly.revues.org/352>. Consulté le 01 février 2013.
- PRICE, Sally (2008). « Réflexions sur le dialogue des cultures au musée du quai Branly », *Le Débat*, [En ligne], n°148, p.179-192. Dans *Cairn info*, <http://www.cairn.info/revue-le-debat-2008-1-page-179.htm>.
- MERLEAU-PONTY, Claire (1999). « Cultures et centre culturel en Nouvelle-Calédonie », *Publics et Musées*, [En ligne], n°15, p.120-131. Dans *Persée*, http://www.persee.fr/revues/home/prescript/article/pumus_1164-5385_1999_num_15_1_1319. Consulté le 18 septembre 2014.
- VIATTE, Germain (2003). « La muséologie au musée du Quai Branly », *Quaderns-e de l'Institut Català d'Antropologia*, [En ligne], n°9, <http://www.raco.cat/index.php/QuadernseICA/article/view/73513>. Consulté le 12 décembre 2014.

F. Publications officielles

- BORTOLOTTI, Chiara (2006). « La patrimonialisation de l'immatériel selon l'UNESCO ». Résumé de la communication présentée le 16 juin 2006, à la réunion des conseillers à l'ethnologie et des ethnologues régionaux, *Mission à l'ethnologie* (Dapa, Ministère de la culture).
- DESVALLÉES, André et François, MAIRESSE (dir.) (2010). *Les concepts clés de muséologie*, [En ligne], <http://icom.museum/professional-standards/key-concepts-of-museology/>. Consulté le 14 avril 2014.
- GROUPE DE TRAVAIL SUR LES MUSÉES ET LES PREMIÈRES NATIONS (1994). *Turning the page : forging new partnerships between muems and First Peolples = Tourner la page : forger de nouveaux partenariats entre les musées et les Premières Nations*, Ottawa : [Task Force on Museums and First Peoples = Groupe de Travail sur les musées et les Premières Nations]
- MINISTÈRE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION (2008). *Rapport Jacques Rigaud : Réflexion sur la possibilité pour les opérateurs publics d'aliéner des œuvres de leurs collections*, France : Ministère de la culture et de la communication, [En ligne], <http://www.culture.gouv.fr/culture/actualites/conferen/albanel/raprigaud08.pdf>. Consulté le 20 décembre 2014.
- UNESCO (1972). *Convention concernant la protection du patrimoine mondial culturel et naturel*, [En ligne], <http://portal.unesco.org/fr/ev....html>. Consulté le 20 février 2013.

UNESCO (2003). *Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel*, [En ligne], <http://portal.unesco.org/fr/ev....html>. Consulté le 20 février 2013.

G. Actes de colloque

DESVALLÉES, André (2010). *L'aliénation et la restitution du patrimoine culturel : une nouvelle déontologie mondiale. Actes du Comité international pour la muséologie de l'ICOM 33^{ème} Symposium annuel de l'ICOFOM organisé à Shangai, 7 au 12 novembre 2010, Chine : Zhejiang Provincial Museum.*

GAUTHIER, Antoine (2011). *Les mesures de soutien au patrimoine immatériel : gouvernements, institutions et municipalités. Actes du colloque international du conseil québécois du patrimoine vivant au Québec. 14 au 17 avril 2011.*

H. Sites web

BOUTURES DE PAROLES : KANAK (2013). [Sans titre], *Thèmes*, [En ligne], <http://bouturesdeparoles.com/personnes.html>. Consulté le 30 janvier 2014.

IIAC (2013). *Lahic, PCI : Chronique scientifique et culturelle*, [En ligne], <http://www.iiac.cnrs.fr/lahic/rubrique135.html>. Consulté le 20 août 2013.

INVENTAIRE DU PATRIMOINE KANAK DISPERSÉ (2013). *Le Blog de l'équipe s'occupant de l'IPKD depuis Paris, Qu'est-ce que l'I.P.K.D ?*, [En ligne], <http://ipknkd.blogspot.ca/2012/07/quest-ce-que-lipkd.html>. Consulté le 7 juillet 2014.

L'ÉVEIL CALÉDONIEN (2014). *Culture, L'art d'exister*, [En ligne], <https://leveilhebdo.wordpress.com/2014/03/20/lart-dexister/>. Consulté le 12 février 2014.

MINISTÈRE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION (2012). *Architecture et patrimoine, Ethnologie*, [En ligne], http://www.culture.gouv.fr/culture/inventai/patrimoine/frames/mentions_centre.htm. Consulté le 20 août 2013.

MUSÉE DE NOUVELLE-CALÉDONIE (2013). *Le musée hors les murs, Prêts 2014, KANAK, l'Art est une parole*, [En ligne], <http://www.museenouvellecaledonie.nc/portal/page/portal/...202014>. Consulté le 14 juillet 2014.

MUSÉE DU QUAI BRANLY (2006). *Musée du quai Branly, là où les cultures dialoguent*, [En ligne], <http://www.quaibranly.fr>. Consulté le 30 novembre 2012.

MUSÉUM NATIONAL D'HISTOIRE NATURELLE (2015). *Actualités. Évènements, CÉRÉMONIE DU RETOUR D'ATAÏ*, [En ligne], <http://www.mnhn.fr/fr/collections/actualites/ceremonie-retour-atai>. Consulté le 20 février 2015.

NGAN JILA CENTRE CULTUREL TJIBAOU AGENCE DE DÉVELOPPEMENT DE LA CULTURE KANAK (2013). *Programmation, Expositions temporaires, KANAK, L'ART EST UNE PAROLE*, [En ligne], <http://www.adck.nc/expositions/programmation/expositions-temporaires/504-kanak-lart-est-une-parole>. Consulté le 12 février 2015.

NOUVELLE-CALÉDONIE 1^{ÈRE} (2014). *expo kanak, Fréquentation record de l'exposition « Kanak »*, [En ligne], <http://nouvellecaledonie.la1ere.fr/2014/03/17/frequentation-record-de-l-exposition-kanak-132529.html>. Consulté le 14 juillet 2014.

PROVINCE SUD (2014). *Actualités, Cultures, Kanak : l'art est une parole*, [En ligne], <http://www.province-sud.nc/content/1%E2%80%99art-est-une-parole>. Consulté le 12 février 2015.

UNESCO (1995-2012). *Culture, Patrimoine immatériel*, [En ligne], http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?pg=00704#table_cand. Consulté le 28 janvier 2015.

VICE RECTORAT DE LA NOUVELLE-CALÉDONIE DIRECTIONS GÉNÉRALES DES ENSEIGNANTS (2014). *L'éducation artistique et culturelle en établissement, Des cellules d'animation pédagogique dans les établissements culturels, au service des enseignants et des élèves*, [En ligne], <http://www.ac-noumea.nc/spip.php?article550>. Consulté le 29 janvier 2015.

